magazin estival

cinema
1980

«Problemele
dezvoltării cinematografiei
în România
ocupă un loc important
în viața societății noastre,
în preocupările conducerii de partid.
Pornim de la rolul important
pe care-l are cinematografia
în activitatea de ridicare
a nivelului cultural
al maselor populare,
în realizarea
programului partidului de făurire —
o dată cu edificarea
societății socialiste
multilateral dezvoltate —
a omului nou,
în dezvoltarea conștiinței socialiste,
care este o condiție primordială
a progresului general
al societății noastre».

Nicolae CEAUȘESCU

15 ani de la Congresul al IX-lea al partidului

Un timp istoric

Sărbătorim, în acest miez de vară, 15 ani de la Congresul al IX-lea, după ce, în primăvară, am celebrat a 15-a aniversare a alegerii tovarășului **Nicolae Ceaușescu** în fruntea partidului.

Aceste aniversări, din primăvară și din miezul verii, măsoară într-adevăr transformările, transfigurările și creșterile unui anotimp istoric. Am putea spune că tot ceea ce a înflorit și a dat roade, ce am conceput și edificat, regîndit și exprimat, în acești 15 ani, ține de benefica trecere de la primăvara la vara existenței noastre noi, sub soarele revoluției și al construcției socialiste, al unei definiții certe a propriei noastre personalități, ca indivizi și ca națiune.

Graficele, cifrele, reperele

concrete, vizibile, ale vieții noastre, orașele și casele în care locuim, titlurile cărților pe care le putem avea azi în bibliotecă, imaginile și vorbele filmelor pe care le vedem azi pe ecrane, tot ce înseamnă mișcare liberă a gîndului și înfăptuire la lumina zilei a vocației fiecăruia, sînt argumente și probe greu de rezumat în cîteva rînduri, atunci cînd am încerca să definim locul acestor 15 ani, în istoria dublu milenară a poporului nostru.

Acești ani au înregistrat succese fără precedent. Nicicînd și nici pe departe, geniul constructiv și geniul politic al poporului român, prin exemplul și jertfa iluștrilor înaintași, nu s-au manifestat cu atîta forță, nu s-au concretizat cu asemenea amploare, cum au izbutit în acești 15 ani, grație inspirației și voinței comuniste, patriotice, a partidului care îl are în frunte pe tovarășul **Nicolae Ceaușescu.**

Congresul al IX-lea și congresele care i-au urmat au jalonat în egală măsură ritmurile record ale dezvoltării noastre socialiste, recunoscute în întreaga lume, prefigurările științifice ale viitorului, ca și căutarea omenească de sine, ridicată la rangul unei conștiințe naționale independente și suverane. Astfel au fost cu putință, în acești 15 ani, o dată cu celelalte evoluții pe plan intern și extern, importantele prefaceri creatoare din cîmpul culturii, regăsirea și impunerea valorilor autentice, unele dintre ele atît în atenția maselor largi ale poporului nostru, cît și pe plan internațional.

Cinematografia românească este unul dintre sectoarele în care ritmurile și perspectivele dezvoltării sînt dintre cele mai evidente. Numai un profund atașament față de interesele țării, numai o mare încredere în facultățile creatoare, în virtuțile spiritului românesc, pe coordonatele modernității, au putut să determine programul trasat de partid, de tovarășul **Nicolae Ceaușescu** personal, cinematografiei naționale. Ea realiza acum 15 ani aproximativ 10 lung-metraje pe an, pentru a se apropia astăzi de cifra de 30 de premiere anual, urmînd să turneze 50–60 de filme într-un an, la sfîrșitul viitorului cincinal.

Pentru cineaști, ca pentru toți compatrioții, acest anotimp aniversar nu este însă un simplu prilej de a contempla grafice, ci este mai ales un îndemn de a gîndi la diagrama mai greu de figu-

rat a calității, a realizărilor de vîrf, de anvergură națională și universală. Dialectica intimă a transformării cantității într-o nouă calitate, spiritul novator generalizat, cultul valorilor înalte, care trebuie să preocupe toate sectoarele de activitate, și-au găsit în ultimele luni o nouă și strălucită expresie în cuvîntările și în indicațiile tovarășului **Nicolae Ceaușescu,** primite cu unanimă aprobare de toate categoriile de oameni ai muncii. În ele vedem garanția sporirii rapide și efective a bunăstării noastre, făurirea unor premize mai bogate pentru ridicarea calității vieții și creației poporului nostru.

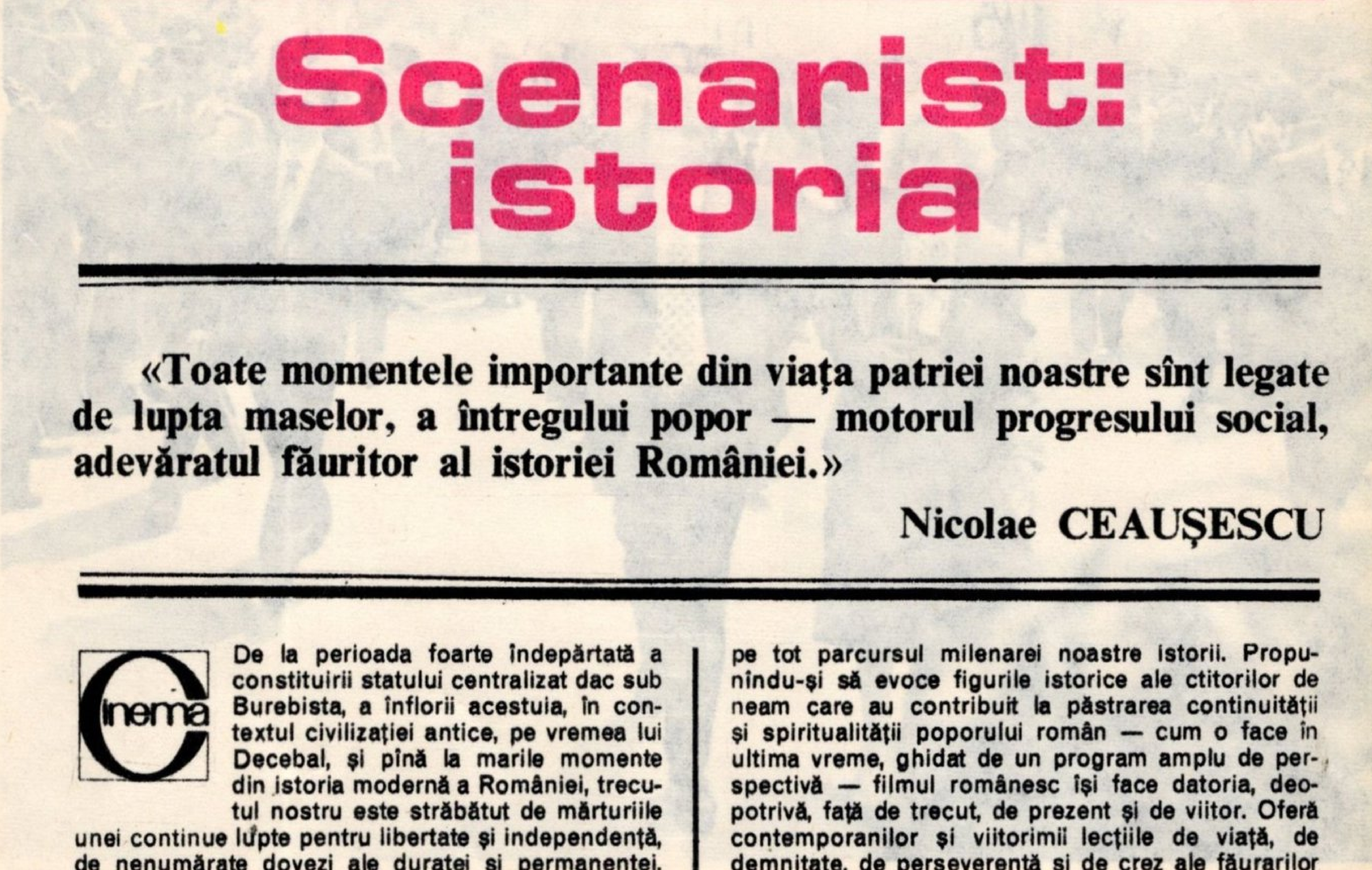
Efortul eroic al țării, de a evolua cu ritmuri înalte și stabile, într-o lume din ce în ce mai complexă și contradictorie, este realitatea fundamentală a inspirației noastre, un motiv de mîndrie și un îndemn continuu la autodepășire. Unitățile de măsură improvizate uneori în activitatea caselor de filme sau a studiourilor, suficiența generalităților comode și linia de plutire a mediocrității nu mai sînt compatibile azi cu aspirațiile unei cinematografii chemate să-și respecte în mai mare măsură șansele superioare pe care le-a probat adesea. Numai înscrierea pe noi coordonate de gîndire și de căutare, numai promovarea inspirată și curajoasă a soluțiilor artistice și a personalităților de excepție, vor putea să ne dea satisfacția împlinirii vocațiilor noastre artistice și civice, la nivelul unei cinematografii care trebuie să-și cîștige un statut de deplină maturitate.

Acesta este anotimpul cinematografic pentru care milităm, în așa fel încît el să corespundă cu anotimpul istoric al țării. Milităm pentru acest anotimp cu toată încrederea pe care ne-o dă înțelepciunea politică umanistă a partidului nostru comunist, a secretarului său general, tovarășul **Nicolae Ceaușescu,** cu toată certitudinea lucidă a bunurilor cîștigate, pe care știm să le apărăm, în numele dreptului nostru sacru de a ne afirma liberi și independenți, într-o lume mai bună și mai dreaptă.

«CINEMA»

2050 de ani de istorie

Scenarist: istoria



> **«Toate momentele importante din viața patriei noastre sînt legate de lupta maselor, a întregului popor — motorul progresului social, adevăratul făuritor al istoriei României.»**
>
> **Nicolae CEAUȘESCU**

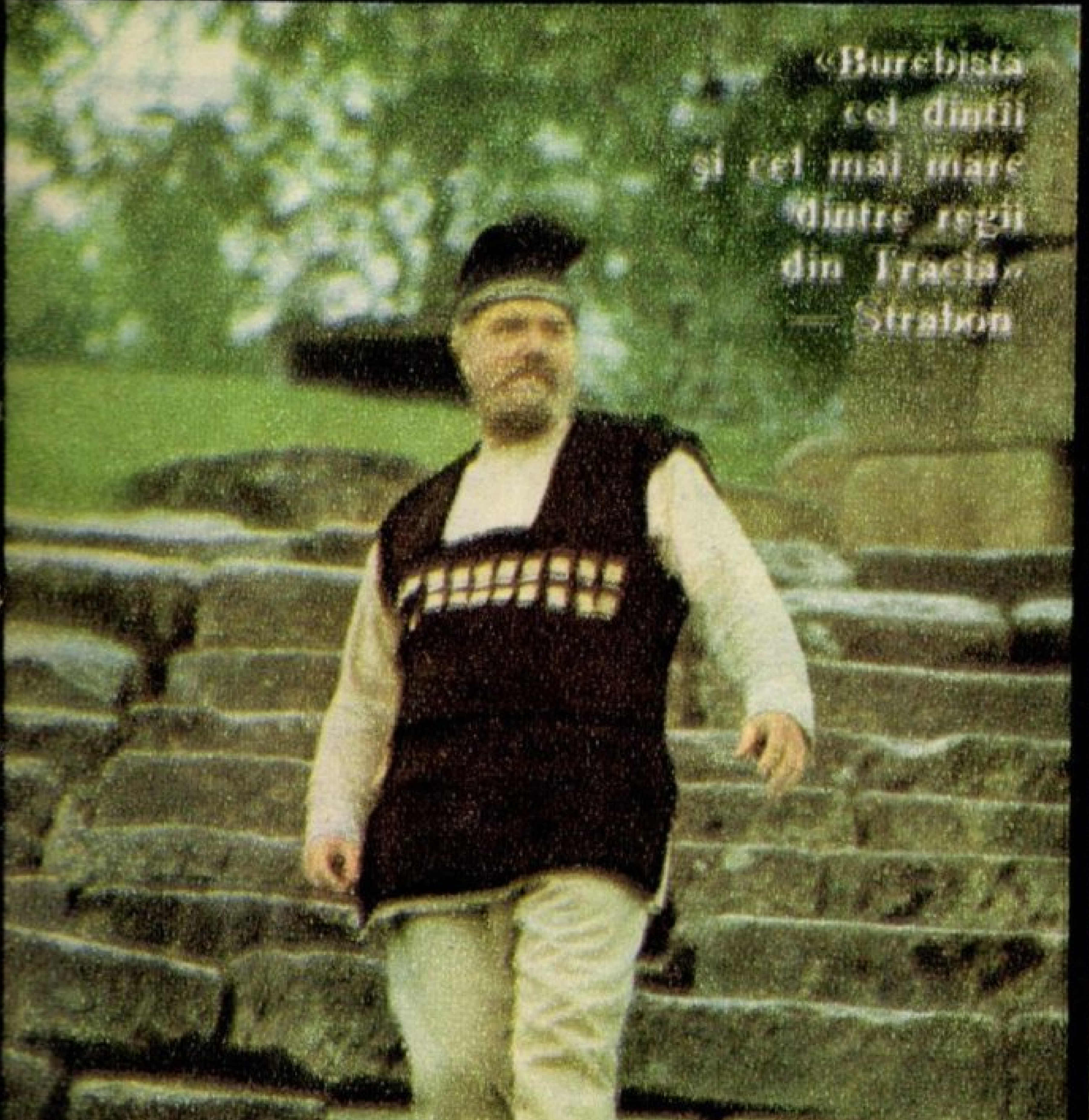
De la perioada foarte îndepărtată a constituirii statului centralizat dac sub Burebista, a înfloririi acestuia, în contextul civilizației antice, pe vremea lui Decebal, și pînă la marile momente din istoria modernă a României, trecutul nostru este străbătut de mărturiile unei continue lupte pentru libertate și independență, de nenumărate dovezi ale duratei și permanenței. Din acest nesecat izvor de mărturii — mărturiile însemnînd oameni și fapte, mărturiile însemnînd jertfe și eroi, mărturiile însemnînd conștiințe și simboluri, evenimente devenite legendă —, din acest infinit izvor al duratei și permanenței poporului român s-a născut și epopeea cinematografică națională. Nu putea să nu se nască. Filmul a avut și va avea totdeauna îndatorirea esențială de a aduce din neguri de timp și a afirma tot mai puternic în contemporaneitate mesajul generos al marilor ctitori de spiritualitate românească. Iar preocuparea primordială a cineaștilor nu poate fi alta decît ridicarea epopeii cinematografice la nivelul epopeii reale pe care o constituie istoria poporului român...

De la **Dacii** la **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu**, de la **Tudor** la **Speranța**, de la **Mihai Viteazul** la **Burebista**, străbătînd înainte și înapoi imense arcuri de timp, filmul nostru istoric a acumulat — îndeosebi în ultimii 15 ani — pagini cinematografice importante, impunîndu-se ca o coordonată esențială a cinematografiei noastre. Chiar printre «stîlpii de boltă» ai cinematografiei noastre se află un film istoric de o deosebită valoare artistică, **Pădurea spînzuraților**, care rememorează — prin destinul unui personaj — evenimentele dramatice ale primului război mondial; paginile romanului lui Liviu Rebreanu și-au aflat, în filmul distins cu importante premii internaționale al lui Liviu Ciulei, o expresie cinematografică de mare elocvență stilistică a gîndului creator. Faptele semnificative ale trecutului pe care filmul le-a adus spre noi și pe care filmul are îndatorirea de mare și frumoasă răspundere cetățenească de a le înfățișa contemporaneității, se află pe tot parcursul milenarei noastre istorii. Propunîndu-și să evoce figurile istorice ale ctitorilor de neam care au contribuit la păstrarea continuității și spiritualității poporului român — cum o face în ultima vreme, ghidat de un program amplu de perspectivă — filmul românesc își face datoria, deopotrivă, față de trecut, de prezent și de viitor. Oferă contemporanilor și viitorimii lecțiile de viață, de demnitate, de perseverență și de crez ale făurarilor de prezent și viitor.

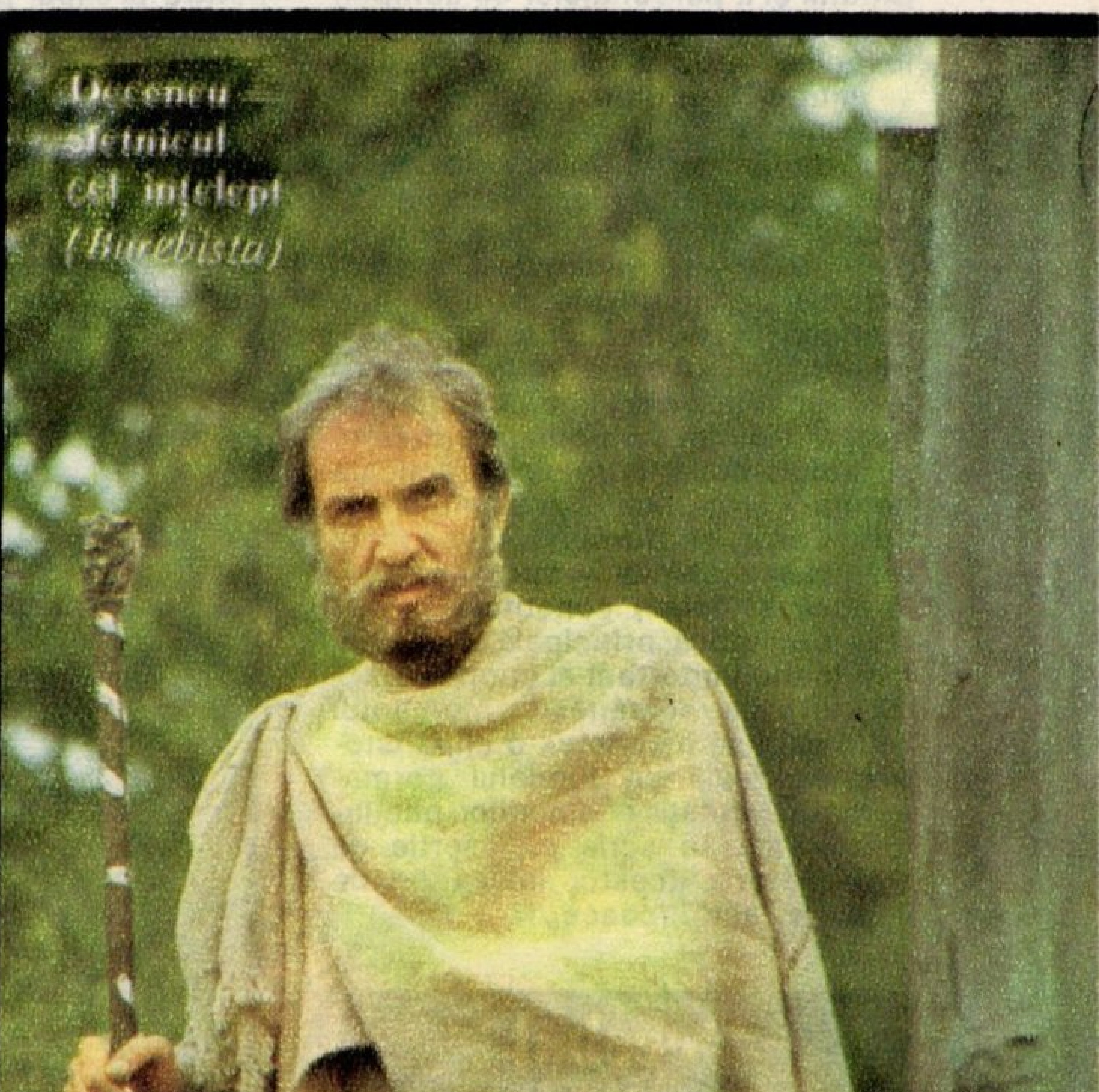
Evenimentul cinematografic cel mai important al acestui an jubiliar Burebista — în care serbăm 2050 de ani de la constituirea primului stat centralizat dac — este, neîndoios, filmul consacrat acelei îndepărtate perioade istorice căruia prezentul îi acordă meritată prețuire. După cum se va vedea și în «secvența» următoare, pentru cinematografia noastră acest film **Burebista**, un film despre flacăra și sabia unui **mare luptător**, este deosebit de important: în ansamblul evocărilor istorice, el urmează a fi «piatră de hotar» în epopeea cinematografică națională. Cînd cineaștii noștri vor fi scris pe peliculă principalele momente din trecutul de luptă al poporului nostru, al zbuciumatei istorii a pămînturilor noastre carpatine și vom încerca să le reașezăm în ordinea istoriei, «cartea de istorie» a ecranului românesc cu această pagină se va deschide. Și vor urma pagini după pagini, fiecare cu lumina ei particulară în ansamblul epopeei. Vom aduna în această carte deschisă, pagini cinematografice din glorioasa epocă a lui Traian și Decebal, despre multe alte personalități istorice intrate cu forță de simbol în conștiința poporului nostru — **Ștefan cel Mare** și **Mihai Viteazul, Vlad Țepeș** și **Ion Vodă Lăpușneanu, Dimitrie Cantemir** și **Tudor Vladimirescu** —, pagini despre baladele luptelor pentru dreptate și libertate purtate de-a lungul veacurilor pe pămînt românesc, pagini memorabile intrate în istorie cu nume de ani — 1821, 1848, 1859, 1877, 1907 și atîția alții —, pagini eroice din lupta clasei muncitoare care au pregătit marele moment al constituirii Partidului Comunist Român, pagini de neuitat care au deschis țării noastre orizonturile contemporane. Lor li se vor adăuga, desigur, alte și alte evocări cinematografice, filmele care vor vorbi despre Gelu și Menumorut, despre Dragoș și Mușat, despre Basarab și Bogdan, despre Petru Rareș și Ion Vodă Viteazul, despre Horia, Cloșca și Crișan, despre Avram Iancu, despre toți cei de ieri care au privit din prag de alte secole spre ziua de azi a spiritualității românești. O «carte de istorie» deschisă de la înălțimea tribunei ecranului, spre noi și noi generații de spectatori. Creația cinematografică are, de fapt, obligația morală — care le depășește în importanță pe toate celelalte — de a sintetiza pe ecran adevărul despre poporul român, de a-i biografia momentele esențiale ale devenirii dinspre ieri spre azi, dinspre azi spre mîine.

O întrebare rămîne mereu în actualitate: cum sînt, cum trebuie să fie aceste filme de maximă responsabilitate patriotică, educativă și estetică? Experiența de pînă acum conține, deopotrivă, garanții că epopeea cinematografică națională poate deveni, într-adevăr o linie de forță a creației filmice, dar și semne de întrebare în legătură cu valoarea artistică (și implicit educativ-patriotică) a unor filme realizate. Pe de o parte, deci, așa cum va reieși, cred, și din secvențele care urmeaza, scriitori reputați au oferit cinematografiei de-a lungul anilor cîteva scenarii cu mare densitate de idei, în măsură să configureze, prin acțiune, profilul spiritual al unui timp istoric, al personalităților evocate; regizorii care și-au creat o binemeritată reputație pe aceste domenii, au dovedit nu o dată pricepere în construirea unor filme cu semnificații politice, morale și filozofice percutante, în reconstituirea unor ample acțiuni de masă, cu răsunet patriotic, pe o arie stilistică diversă, de la filmul-spectacol, la filmul-dezbatere; actori prestigioși ai scenei și ecranului românesc au realizat adesea, în roluri de performanță, personaje cu caracter de performanță; specialiști din toate domeniile de creație cinematografică au reușit, de multe ori, restituiri cu intensități de gînd ale epocilor evocate. Pe de altă parte, experiența de pînă acum conține și destule semne de întrebare, filmul nostru istoric s-a apropiat cîteodată cu mijloace unilaterale de bogata spiritualitate evocată, a rămas — în destule cazuri — departe de frămîntarea gîndului, a încercat să suplinească conținutul profund patriotic al evenimentelor evocate prin forma declarativă a replicilor, n-a depășit stadiul unor reconstituiri de suprafață, ba a mai produs și rebuturi.

Cele mai bune filme istorice românești au dovedit faptul că acestea au trebuit să fie în primul rînd și prin excelență și **filme politice**. Nici nu poate fi altfel, din moment ce își propune să aducă pe ecran pilda unor mari oameni politici din trecutul neamului. Nici nu poate fi altfel, din moment ce aplecarea asupra istoriei naționale se face **astăzi**, și demersul cinematografic necesită, prin forța lucrurilor, luciditatea făuritorilor de istorie nouă, socialistă. Tentativa transpunerii istoriei în **fapt de artă, în fapt de educație patriotică** nu poate izbuti fără o aprofundare psihologică a personalităților evocate, a oamenilor care au scris istoria, cu milenii, secole sau decenii în urmă; forța de convingere a creației depinde în mod hotărîtor de adevărurile umane și artistice implicate, de capacitatea cineaștilor de a evidenția, din experiența istorică, idei și permanențe spirituale caracteristice poporului nostru. Este ceea ce vrem să se vadă și din secvențele următoare... ■



«Burebista
cel dintîi
și cel mai mare
dintre regii
din Tracia»
— Strabon



Deceneu
sfetnicul
cel înțelept
(Burebista)

2050 de ani de istorie

Burebista, prin 2050 de ani

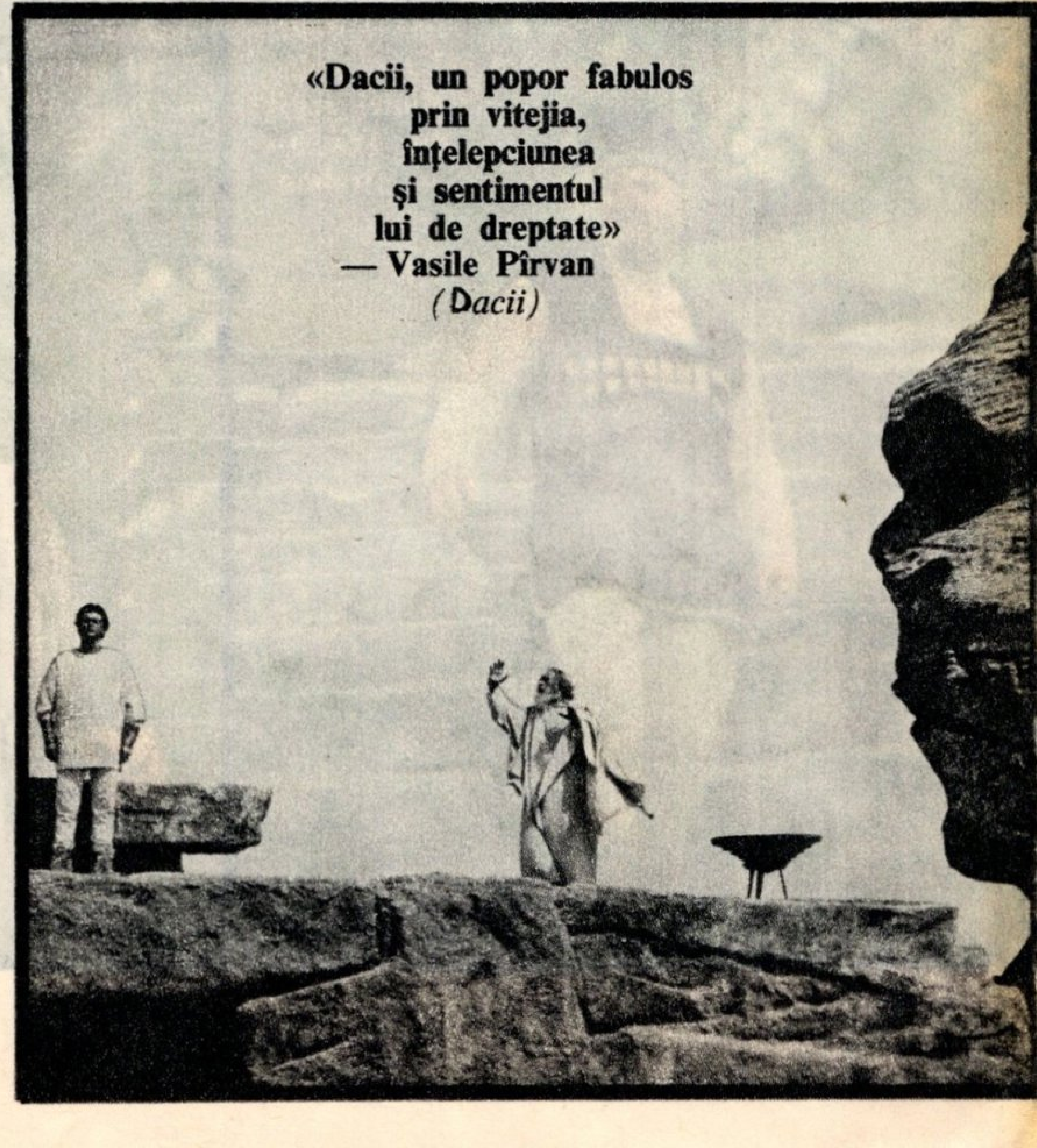
În acest 1980 sărbătoresc, care consemnează împlinirea a douăzeci de veacuri și jumătate de la întemeierea primului stat unitar centralizat dac sub conducerea lui Burebista, cinematograful istoric românesc se va îmbogăți, așadar, cu un film de anvergură despre acel foarte îndepărtat anotimp istoric în care pe meleagurile noastre înflorea civilizația geto-dacă. **Burebista,** filmul scenaristului Mihnea Gheorghiu și al regizorului Gh. Vitanidis, este un omagiu adus «poporului cel mult și liber» al geto-dacilor, «cei mai viteji și mai drepți dintre traci», un omagiu adus personalității marelui rege dac. În vremea acestuia, în regiunea carpato-danubiano-pontică se dezvoltase o civilizație splendidă, cu nimic mai prejos față de aceea a civilizației miceniene și cea cîntată de Homer. Cu o documentație vastă, scriitorul Mihnea Gheorghiu a asigurat scenariului său o deplină autenticitate istorică (a narațiunii și a personajelor ce compun subiectul relatării cinematografice), invocînd — după cum mărturisește — «autoritatea ultimelor documente relevate de cei mai distinși tracologi români și străini». Filozofia avansată a strămoșilor noștri i-a pasionat, se simte, pe cineaști, care au încercat să surprindă cîteva din trăsăturile definitorii ale geto-dacilor, credința lor implacabilă în Zamolxes. «Fierul» și «Aurul» sînt dominantele simbolice ale filmului: gigantica rivalitate dintre «diplomația armelor» și «diplomația aurului» practicate de marii eroi-inamici ai primului secol, Cezar și Burebista («născuți, înălțați și asasinați — aproximativ — la aceeași dată») constituie și ipoteza dramatică principală a acestui film foarte important al epopeii cinematografice românești. Momentul Burebista se înscrie ca o clipă istorică esențială pe fundalul permanenței și unității «oamenilor pămîntului» care au scris cu jertfe de sînge istoria acestor meleaguri de 2050 de ani încoace...

Decebal și Columna traiană

Cu destul de mulți ani în urmă, filmul nostru își propunea să evoce pe ecran un moment esențial din istoria formării poporului român: epoca lui Traian și Decebal. Era în 1966, cînd Sergiu Nicolaescu, bazîndu-se pe scenariul unuia dintre cei mai proeminenți scriitori de filme istorice, Titus Popovici, realiza primul său lung metraj de anvergură: **Dacii.** Debutul acesta, pe teritoriile filmului istoric, a însemnat, pentru regizor, o afirmare plenară a dezvoltatului său simț cinematografic. Reușite portrete, momente de suspense, dinamice scene de masă stau la baza unui film de largă audiență publică. Imaginea lui Decebal, susținută de interpretarea convingător-dramatică a lui Amza Pellea, a trecut peste timp cu forță de simbol. Informația documentară era completată cu pasaje și personaje de ficțiune, menite la rîndu-le să potențeze semnificațiile momentului istoric de răscruce pe care și-au propus să-l evoce cineaștii. Preluînd ștafeta regizorală, Mircea Drăgan avea să realizeze după doi ani o continuare logică a acestui film, **Columna,** o creație de asemenea de proporții, cu deschideri spre spectatori și ea, cu fast și mare montare. Atît **Dacii** cît și **Columna,** filme de amplă respirație epică și spectaculară, au rămas peste ani drept mărturii ale unui moment de mare însemnătate pentru istoria formării poporului român. Traian și Decebal, două nume de istorie și de legendă, pe care cinematograful nu se putea să nu le proiecteze, măcar pentru o clipă, pe ecranul conștiințelor contemporane...

Vremea lui Ștefan cel Mare

Proeminenta personalitate a domnitorului moldovean Ștefan cel Mare a fost evocată pe ecran de-a lungul unui șir lung de ani, de la relativ îndepărtata ecranizare după **Neamul Șoimăreștilor** pînă la relativ recenta reconstituire a uneia dintre marile sale bătălii, **Vaslui 1475** în regia lui Mircea Drăgan. Era firesc ca filmul nostru să își propună, printre episoadele dintîi ale epopeii cinematografice naționale, conturarea în imagini a acestei luminoase figuri din istoria neamului. Era firesc, cu atît mai mult cu cît, printre numeroasele opere beletristice inspirate din domnia aproape semicentenară a marelui Ștefan, exista literatura sadoveniană, cu savoarea sa specifică, atît de bogată în momente de emoție patriotică și artistică. Din păcate, cinematograful n-a izbutit să redea decît parțial farmecul povestirilor istorice sadoveniene, acele tainice ascunzișuri de suflet ale personajelor sale aduse din neguri de istorie și legendă, din nopți de sînziene... Ștefan cel Mare în interpretarea lui Gheorghe Cozorici: un erou cinematografic impunător, îndeosebi prin forța lăuntrică pe



«Dacii, un popor fabulos
prin vitejia,
înțelepciunea
și sentimentul
lui de dreptate»
— Vasile Pîrvan
(Dacii)

«Aniversarea a 2050 de ani de la crearea primului stat dac centralizat și independent va constitui un nou prilej de intensificare a educației patriotice, revoluționare a tineretului, a tuturor cetățenilor. Cinstind marile evenimente ale istoriei neamului nostru, pe marii noștri înaintași și faptele lor de glorie, oamenii muncii din întreaga țară, fără deosebire de naționalitate, strîns uniți în jurul partidului, al secretarului său general, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, vor acționa cu toată energia și capacitatea lor de creație pentru a face din România o țară puternică și înfloritoare, pentru făurirea noii istorii a patriei, a istoriei sale socialiste și comuniste.»

Din «Hotărîrea plenarei C.C. al P.C.R. din 26—27 oct. 1977

care o degajă prezența în cadru a strălucitului conducător de oști din epoca medievală. Și totuși să spunem că cinematografia noastră este încă datoare cu un «Apus de soare»...

Un cavaler al independenței

Un film despre Vlad Țepeș, făcut în zilele noastre, avea «din plecare» menirea să răspundă (implicit sau explicit) numeroaselor controverse existente — încă din veacul al 15-lea — în interpretarea și explicarea acestui complex, fascinant și contradictoriu personaj istoric, faptelor imaginare și inadvertențelor unei literaturi de senzație care a diformat pînă la alterare, de-a lungul secolelor, adevărata imagine a domnitorului. Regretatul scenarist Mircea Mohor și regizorul Doru Năstase au avut, așadar, în **Vlad Țepeș**, nu numai o misiune evocatoare ci și una «justițiară»: aceea de a restabili, prin intermediul filmului, adevăruri istorice, de a pronunța, în acest necesar «proces al adevărului», verdictul contemporaneității. Cum era și firesc, trăsătura dominantă a personajului cinematografic — «tăiat, parcă, în piatră», de interpretul său Ștefan Sileanu — este dragostea de neam. Domnitorul apare în film așa cum l-a văzut cea mai mare parte a comentatorilor bazați pe surse științifice de informație: un erou popular, dedicat cu totul luptei pentru independență, un «cavaler al dreptății», apărător integru și intransigent al ordinii interne a țării. Un domnitor aspru și drept care a știut «să clădească în

→

«Ștefan, Ștefan domn cel mare,
seamăn pe lume nu are»
(Vaslui 1475)

«Pentru slobozenie şi moşie, cu cinste a muri decît prin mulţi veci cu necinste a trăi» — *Dimitrie Cantemir*

«Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreau!» *(Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu)*

sufletul ţării». Fără a avea un foarte dezvoltat «miez polemic», filmul acesta reuşeşte să impună o imagine convingătoare despre temutul voievod din veacul al 15-lea; deznodămîntul tragic al eroului, «într-o noapte rece de iarnă», concentrează într-un stop cadru, ca o bătaie oprită de inimă, însuşi conflictul marelui voievod cu forţele ostile epocii sale.

Războiul ţărănesc din 1514

În palmaresul filmului nostru există şi o pagină inspirată de realităţile începutului de veac 16, cînd a intrat în istorie un moment dramatic, de mare rezonanţă în epocă, acela al războiului ţărănesc condus de Gheorghe Doja.

Filmul **Sentinţa** (coproducţie româno-ungară izbutea să prindă pe peliculă, în pagini realiste, convulsiile timpului, mişcările ample de eliberare socială. Chipul sculptat parcă în piatră al lui Gheorghe Doja domină filmul: povestea vieţii şi morţii ţaranului secui, înnobilată prin faptele de arme din timpul luptelor antiotomane, se desfăşoară pe fundalul evenimentelor dramatice din Transilvania şi Ungaria anului 1514, cînd revolta ţăranilor oprimaţi a dobîndit amploare şi semnificaţii de război. Victoriile populare de la Cenad şi Nădlac au însemnat afirmări sociale de răsunet într-un negru ev mediu. Dar epoca nu putea fi decît ostilă unor asemenea tentative. În lupta de la Timişoara, armata ţăranilor răsculaţi a fost înfrîntă de armata net superioară ca înzestrare a nobililor conduşi de Ioan Zapolya. Gheorghe Doja a fost prins şi executat în urma unor suplicii cumplite, martiriul său urmînd destinul tragic al răsculaţilor de la Bobîlna şi prefigurînd parcă marele moment istoric al răscoalei lui Horia, Cloşca şi Crişan.

„Dacă voi nu mă vreţi"...

Regizoarea Malvina Urşianu a pătruns pe teritorii istorice cu un sigur şi netremurat gînd contemporan. Filmul său **Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu** poate fi considerat un eveniment artistic al anului 1980, un act de cultură cu şanse de durată în conştiinţa spectatorilor şi a cinematografului românesc. Filmul deschide o perspectivă profundă spre epoca unui tulbure miez de veac îndepărtat, spre o anume lecție a istoriei conținută de biografia dramatică a domnitorului moldovean de la mijlocul veacului al XVI-lea și spre întrepătrunderile profunde dintre om și epoca sa. Calitatea culturală a documentației istorice este remarcabilă, rezultatul fiind un scenariu original, de reală valoare-literar-istorică, suport temeinic al calității de ansamblu al gîndirii cinematografice. Malvina Urșianu valorifică pînă la ultimele consecințe virtualitățile **filmului de autor.** Procesul complex de degradare morală a Lăpușneanului, care a venit ca o speranță pe tronul Moldovei și a lăsat în urmă o pată de sînge, este desăvîrșit prin cumulări lente, străbătute de o permanentă tensiune interioară: pictura se naște la vedere, din contraste, din asociații surprinzătoare, din pete de culoare înșelătoare, din linii frînte, din tonuri calme, din lumini și umbre. In rolurile lor, George Motoi (Alexandru Lăpușneanu) și Silvia Popovici (doamna Ruxandra) sînt admirabili. Ca și efortul creator al întregii echipe de filmare. **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu** este o adevărată sărbătoare a gîndului creator.

„Un puternic al lumii“

Spunea Nicolae Iorga despre Dimitrie Cantemir că a fost «un puternic al lumii, care a rămas și în locuri îndepărtate un om al țării lui». Filmul scenaristului Mihnea Gheorghiu și al regizorului Gheorghe Vitanidis consacrat evocării principelui și cărturarului moldovean Dimitrie Cantemir încearcă (și izbutește) o operație complexă: aceea de a extrage dintr-o biografie cu puternice insemne renascentiste temeiurile unor reflecții contemporane. **Cantemir** nu este și nu putea fi un film biografic propriu-zis: era imposibil de prins în imaginile și cuvintele unui mănunchi restrîns de minute cinematografice personalitatea atît de multilaterală a celui care a fost, deopotrivă, bărbat de stat, diplomat și filozof, istoric și scriitor, savant și cărturar, o «lumină în secolul luminilor» și un mare patriot. Tocmai de aceea, din elementele vastei opere politice, științifice, istorice și culturale a lui Dimitrie Cantemir, cineaștii au ales doar cîteva (dintr-o anume perioadă) în măsură să îngăduie adînciri filozofice ale ideii-matcă: în jocul complicat al intereselor din acea epocă, principele și cărturarul român a reușit să impună, cu argumente științifice — ideea unității celor trei

→

«Doja proclama republica, desființarea nobilimii și suveranitatea poporului» — F. Engels *(Speranța)*

«Vlad Țepeș ocupă un loc de cinste în panteonul voevozilor români, apărători de țară și iubitori de popor» – C.C. Giurăscu *(Vlad Țepeș)*

«Patria este norodul și nu tagma jefuitorilor» *(Tudor)*

principate românești. Alexandru Repan a creat — cu mijloace artistice sobre și expresive — un personaj memorabil al filmului nostru. Un personaj privilegiat: actual în vremea lui, actual astăzi și actual pentru generațiile viitoare, dată fiind tocmai puterea neostenită de om al țării sale care i-a durat în marmura vremii, convingerile.

Domnul tuturor românilor

Două filme, mult deosebite ca factură stilistică și compozițională, dar amîndouă de reală calitate artistică și cu un mare potențial educativ patriotic, și-au propus să evoce una dintre cele mai proeminente figuri din patrimoniul istoriei naționale, aceea a lui Mihai Viteazul, «domn al tuturor românilor», atunci la hotarul veacului al 16-lea, cînd visul unității românilor a devenit, pentru o clipă cu adevărat istorică, realitate. Pentru scenaristul Titus Popovici și pentru regizorul Sergiu Nicolaescu, filmul **Mihai Viteazul** — care împlinește în aceste zile zece ani de viață și își merită, neîndoios, alte și alte generații de spectatori — a însemnat o creație prestigioasă, de frumoasă ținută estetică, istorică și spectaculară. Drumul spre public al filmului a fost drept și sigur. Pe bună dreptate. Narațiunea filmică — antrenantă, cu personaje și înfruntări dinamice — a evidențiat încă o dată talentul și măiestria unui scriitor cu vocație cinematografică, transcripția regizorală impunînd, la rîndul ei, prin știința și arta creării unor momente de mare emoție patriotică. Peste ani, **Buzduganul cu trei peceți** și-a propus investigarea aceleiași personalități renascentiste dintr-o altă perspectivă, aceea a ideii de Unire care a animat existența și crezul marelui voievod. Scenaristul Eugen Mandric și regizorul Constantin Vaeni, și-au propus și au izbutit un spectacol de idei, cu drum mai anevoios, poate, spre public, dar cu neîndoios ecou în conștiințe. Două filme, așadar, despre «domnul tuturor românilor» de la hotarele veacului al 16-lea: două filme complementare, fără suprapuneri, iscate cu pertinent gînd contemporan și devenite fapte de artă pertinent contemporane. De două ori Mihai Viteazul: un Amza Pellea și un Victor Rebengiuc, în roluri de referință, foarte în spiritul viziunii autorilor, materializînd adică «febra acțiunii» și «febra ideii». De dincolo de ecran, învăluitoare, vine spre noi muzica lui Tiberiu Olah...

Efigia unui patriot: Tudor din Vladimiri

Filmul **Tudor**, pe care îl realizau, în urmă cu optsprezece ani, scenaristul Mihnea Gheorghiu și regizorul Lucian Bratu, are și o semnificație aparte în contextul filmului istoric românesc: era **primul** act din ampla epopee cinematografică pe care și-au propus, de atunci încoace, s-o scrie pe peliculă cineaștii noștri. Pentru cinematograf, **Tudor** reprezintă, așadar, și o valoare istorică «în sine», aceea a începutului epopeei noastre naționale pe ecran. Mi se pare foarte important faptul că acest început a coincis cu un film de ținută, bogat în însemne valorice. Cu o documentare riguroasă și densă, filmul reușea, deopotrivă, să evoce pe ecran tumultul mișcărilor de eliberare națională de la începutul veacului al nouăsprezecelea și să dea contururi puternice figurii legendare a lui Tudor din Vladimiri, nume de mare rezonanță afectivă în conștiința poporului nostru, personaj eroic, care a strîns în jurul său atunci, în zilele lui 1821, suflarea de revoltă a pandurilor, împotriva nedreptăților sociale și naționale din realitatea vremii. Cu ce forțe lăuntrice a învins timpul acest film de care ne despart aproape două decenii, și care se numără printre filmele românești cu cel mai mare număr de spectatori? Principala forță a filmului este realismul reconstituirilor de epocă. O secvență ca aceea a trecerii Oltului rămîne antologică în albumul cinematografului istoric românesc. Filmul are, apoi, multiple clipe de reală emoție estetică. Și mai are cîteva interpretări actoricești durabile, cum este și aceea a lui Emanoil Petruț în rolul lui Tudor, personaj-efigie, efigia unui luptător, a unui patriot, a unui om care și-a închinat viața poporului. Pentru regizorul Lucian Bratu, **Tudor** a însemnat o binemeritată consacrare. Epoca istorică imediat următoare și-a aflat expresia cinematografică în paginile unui antrenant film al acestei veri, **Drumul oaselor,** realizat de Doru Năstase, după scenariul scriitorului Eugen Barbu: amintirea eroică a pandurului din Vladimir pornește drumul peste secole...

Acolo, pe Cîmpia Libertății...

1848 și **Munții în flăcări**: sînt, de fapt, primele filme despre revoluția de la 1848. Poate că acest capitol important din trecutul de luptă al țării și-ar fi meritat mai de mult o ecranizare. Dar filmele pe care le realizează Mircea Moldovan după scenariul scriitorului Petre Sălcudeanu (urmate de șase episoade cinematografice realizate pentru televiziune) dobîndesc forță de sinteză. Firește, nu este ușor de realizat un film în care apar sute de personaje cu importanță istorică, multe din ele meritîndu-și la rîndul lor filmele menite să le evoce personalitatea și rolul jucat pe scena istoriei. Să ne-amintim doar cîteva din aceste nume... Nicolae Bălcescu (în interpretarea unui actor mai puțin cunoscut, Cornel Ciupercescu, acum în rol de referință) I.C. Brătianu (Emil Coșeru), Ion Heliade Rădulescu (Constantin Codrescu), C.A. Rosetti (Vasile Cojocaru), Maria Rosetti (Maria Ploae), Tița Bălcescu (Monica Ghiuță), Simion Bărnuțiu (Cornel Coman), Avram Iancu (Vlad Rădescu), Axente Sever (Mircea Cosma), Andrei Șaguna (Silviu Stănculescu), Vasile Alecsandri (Radu Negoescu), Alexandru Ioan Cuza (Vladimir Găitan). Filmele lui Mircea Moldovan sînt «carte de istorie». Dar mai au și alte calități, specific cinematografice, și printre acestea — în afara unei acțiuni antrenante, dinamice — realismul reconstituirilor de epocă, suflul patriotic al narațiunii, marile desfășurări de mase. Acolo, pe Cîmpia Libertății, «vrem să ne unim cu țara» este replică-steag, steag cu tricolor...

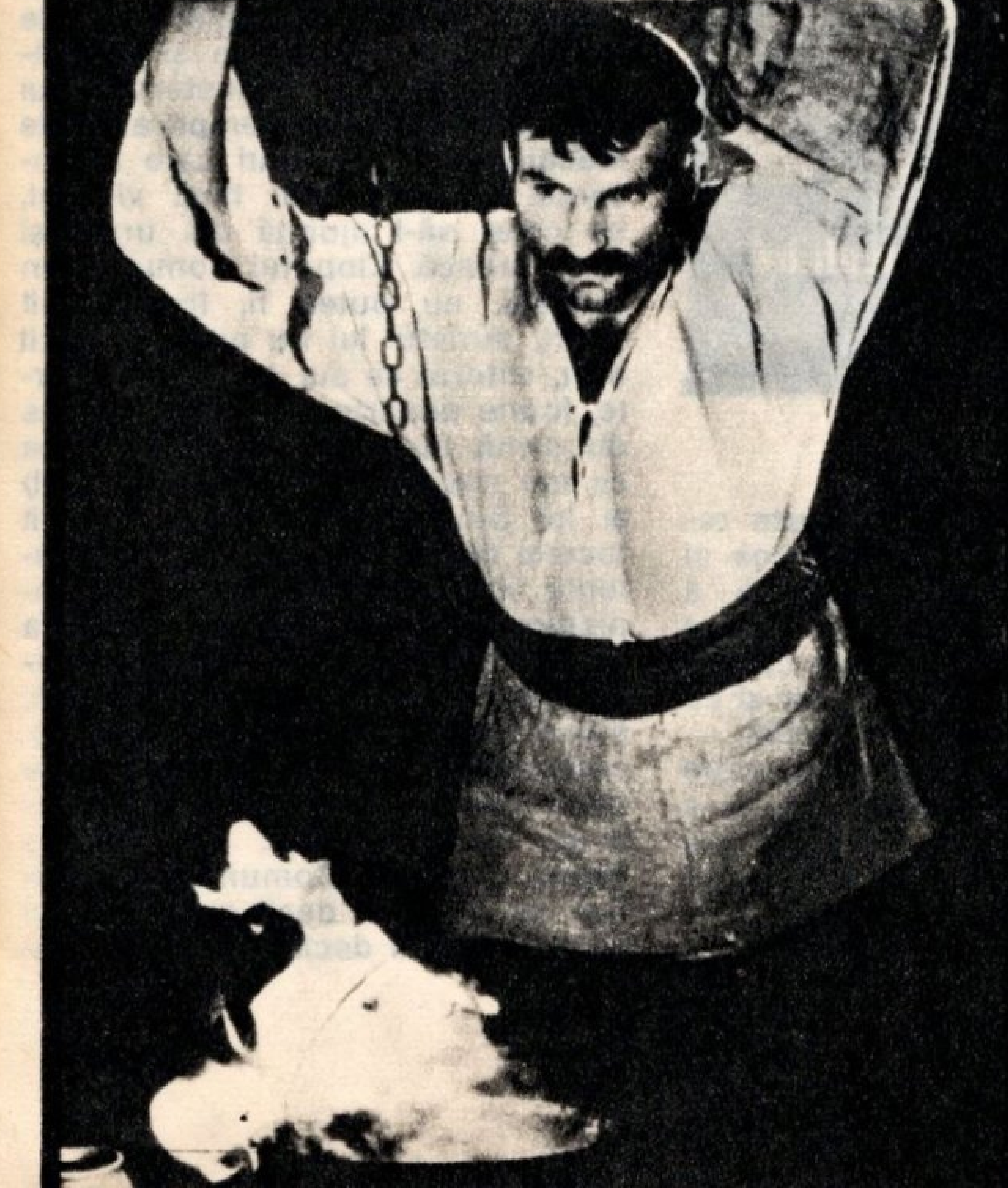
Flacăra Unirii Principatelor

Istoria anilor de după 1848 și din perioada Unirii Principatelor este privită în filmul **Rug și flacără** din perspectiva dominantă a unui singur destin de epocă, cu sorginte istorică la rîndu-i, «un participant la revoluția din 1848, la campaniile garibaldiene, luptător pentru independența României» — după cum o mărturisește însuși autorul romanului inspirator, Eugen Uricaru. Istoria, deci, din perspectiva «omului de rînd» care a contribuit la scrierea ei, și al cărui drum de viață — prin labirintul realităților vremii — exprimă la scară individuală convulsiile timpului, un timp de amurguri pentru marile imperii și de cristalizări naționale, un timp animat de generoasele idei și aspirații patriotice pe care înăbușirea revoluțiilor de la 1848 nu

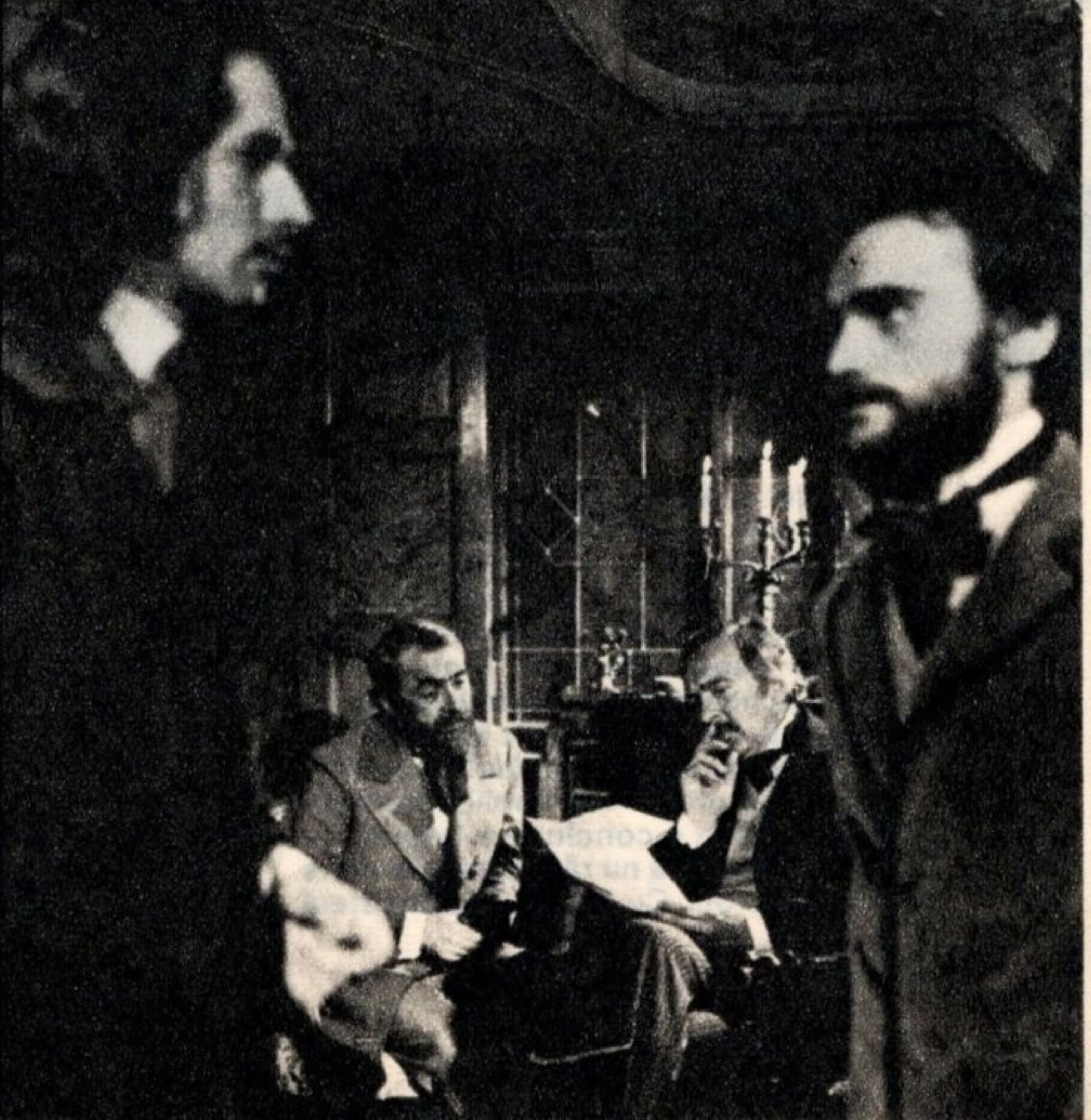
→

«La legi noi, om nou» — Mihail Kogălniceanu *(Rug și flacără)*

«Noi vedem în asemenea frămîntări, fierberi din care va ieși o lume nouă» — A.D. **Xenopol** *(Răscoala)*



«România va fi iubita noastră. Întrînsa și printrînsa să reînnoim și să întărim frăția noastră»
Nicolae Bălcescu — *(1848)*



«Realizarea Unirii Principatelor a constituit un moment crucial în istoria României. Aceasta a pus bazele statului naţional român, dezvoltării naţiunii române şi a marcat trecerea ţării noastre pe calea progresului economico-social. Realizarea Unirii, în 1859, a stat la baza tuturor evenimentelor ulterioare — mă refer la războiul pentru independenţă, la realizarea statului naţional unitar, la dezvoltarea forţelor de producţie, a ştiinţei şi culturii, la ridicarea bunăstării poporului. S-ar putea spune că există o strînsă legătură între realizarea Unirii Principatelor şi înfăptuirea insurecţiei naţionale armate antifasciste şi antiimperialiste, în 1944, care a dus la răsturnarea dictaturii fasciste, la eliberarea ţării de sub dominaţia hitleristă şi trecerea României pe calea dezvoltării noi.»

Nicolae CEAUŞESCU

«Io, Mihai Voievod, Domn al Ţării Româneşti, al Ardealului şi a toată Ţara Moldovei »- *Mihai Viteazul*

a putut şi nu avea cum să le înăbuse. Destinul patriotului transilvănean Alexandru Bota şi drumul acestuia spre dobîndirea conştiinţei istorice au valoare simbolică: rugul şi flacăra luptei pentru libertate, rugul şi flacăra cunoaşterii adevărului sînt principalele linii de forţă ale unui film de acţiune cu accente psihologice care conduce eroul — şi implicit naraţiunea — spre o concluzie a istoriei însăşi: «pentru a nu rătăci,trebuie mers cu poporul». Cu calităţi de atmosferă (Bucureştiul de odinioară este reconstituit, de pildă, cu rigoarea şi savoarea paginilor de «istorie a Bucureştilor» din frumoasa carte a lui C.C. Giurescu), cu reale calităţi în reconstituirea epocii — dar şi cu trenări, simplificări şi naivităţi — **Rug şi flacără** are şi o interpretare actoricească remarcabilă, aceea a lui Ion Caramitru, al cărui joc are forţa de convingere a unei trăiri aprofundate.

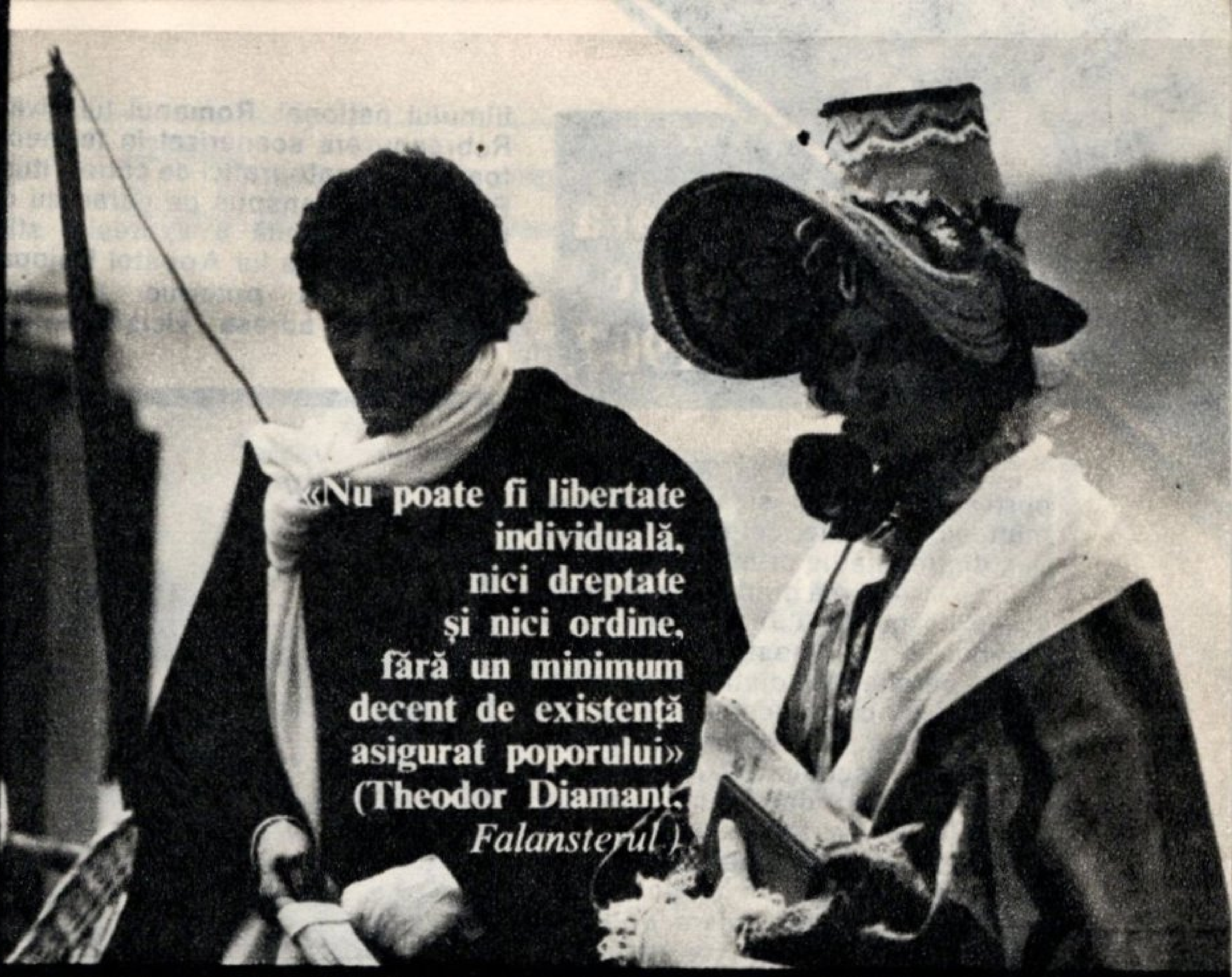
Clopotul comunei din Scăieni

Un clopot spart, cu sunet frînt, se aude ca un leit-motiv în filmul lui Savel Stiopul **Falansterul**. Epoca aceea în care se desfăşoară filmul, a deceniului patru din secolul trecut, era epoca privirilor vizionare spre «veacul de aur» al omenirii. Cu aură de legendă, personajul lui Theodor Diamant — pe care şi-au propus să-l evoce scenariştii Nicolae Dragoş şi Florian Avramescu — transmite peste timp fiorul unui gînd luminat, crezul încrîncenat într-o dreaptă întocmire socială. Comunitatea comunistă înjghebată în acea vreme la Scăieni, întîmplările legate de înfiinţarea, existenţa şi destrămarea tragică a falansterului lui Diamant, aduc în contemporaneitate mesajul unor vizionari care au încercat să vadă prin timp viitorul, ba chiar să-l ajungă din urmă şi să-l întreacă. Clopotul Comunei din Scăieni, nu putea fi, însă, decît spart, sunetul lui nu putea fi decît frînt, viitorul de aur era încă departe, foarte departe, nu putea fi ajuns din urmă, nu putea fi întrecut. Ceea ce are mai bun acest film (inegal) al lui Savel Stiopul este prilejuit tocmai de contradicţiile aspre existente între aripile de gînd ale utopiştilor şi realitatea dureroasă a vremii. Cu imaginile de mare virtuozitate ale operatorului Ion Anton, filmul este ca o continuă răscolire, realitatea şi visul se contopesc, se chinuiesc şi se resping, parcă într-un malaxor uriaş, fără nici o ieşire. Clopotul Comunei din Scăieni nu putea fi decît spart, glasul lui nu putea fi decît frînt. Dar privirea lui Theodor Diamant (în interpretarea unui actor la început de drum, Adrian Pintea) rămîne în noi mult după ultima secvență a filmului; «veacul de aur» este acolo, în acea privire îngîndurată și tristă.

Jurnal de front la 1877

Trecuseră trei decenii și jumătate de la războiul de independență cînd cinematografia noastră, cu uneltele dintîi și cu dragoste de istoria neamului, aducea pe ecran, într-o montare de mare performanță pentru acel timp al primelor încercări, pagini de eroism din lupta neostenită a poporului român pentru dobîndirea libertății naționale. Filmul lui Grigore Brezeanu, **Războiul Independenței,** avea să rămînă un document deosebit de prețios despre epoca eroică a lui 1877, timpul reușind la rîndu-i o performanță de excepție, contopind ficțiunea cu documentarul, lăsîndu-ne azi impresia că pe ecran este însuși «jurnalul de front» al evenimentelor de înaltă mîndrie patriotică petrecute în tranșeele războiului de independență. Pînă și cuceritoarele naivități ale filmului au astăzi rezonanța unor secvențe de documentar; pînă și Osman Pașa se suprapune cu Osman-Pașa cel «adevărat»... Au mai trecut, apoi, numai 65 de ani și, cu uneltele de azi, cinematografia noastră și-a reîntors gîndul spre marele eveniment istoric al dobîndirii independenței de stat a României. Filmul lui Sergiu Nicolaescu, **Pentru patrie,** ca și serialul de televiziune care l-a precedat, omagiază centenarul Independenței evocînd — cu o riguroasă documentație istorică — «filmul luptelor» de la 1877. Un alt «jurnal de front» deci, cu trimiteri programatice spre filmul-matcă (devenit istoric) și spre mărturiile — istorice, beletristice, artistice — care au condus spre contemporaneitate memoria acelui timp de eroism și jertfă. Cîmpurile de bătălie sînt principalele personaje ale filmului, încleștările de forțe — filmate cu nerv de mai mulți operatori: Nicolae Girardi, Alexandru David, Mircea Mladin — susțin în primul rînd încordarea cinematografică. Fără aprofundări psihologice, filmul acesta de mare montare trăiește însă și prin siluetele de personaje care-și împletesc destinul cu destinul bătăliilor de epocă; iar siluetele de personaje descoperă siluetele unor actori de prim rang, din care — prin forța lucrurilor — reamintim doar cîțiva: Amza Pellea, George Constantin, Mircea Albulescu, Ilarion Ciobanu, Sergiu Nicolaescu, Ileana Popovici, Silviu Stănculescu, George Mihăiță...

→



«Nu poate fi libertate individuală, nici dreptate și nici ordine, fără un minimum decent de existență asigurat poporului» (Theodor Diamant, *Falansterul*)

«Voim să fim independenți pentru că voim să trăim viața noastră proprie» — Mihail Kogălniceanu (*Pentru Patrie*)

«Țăranii sunt însuși țara» — Mihail Kogălniceanu (*Osînda*)

Primăvara fierbinte a lui 1907

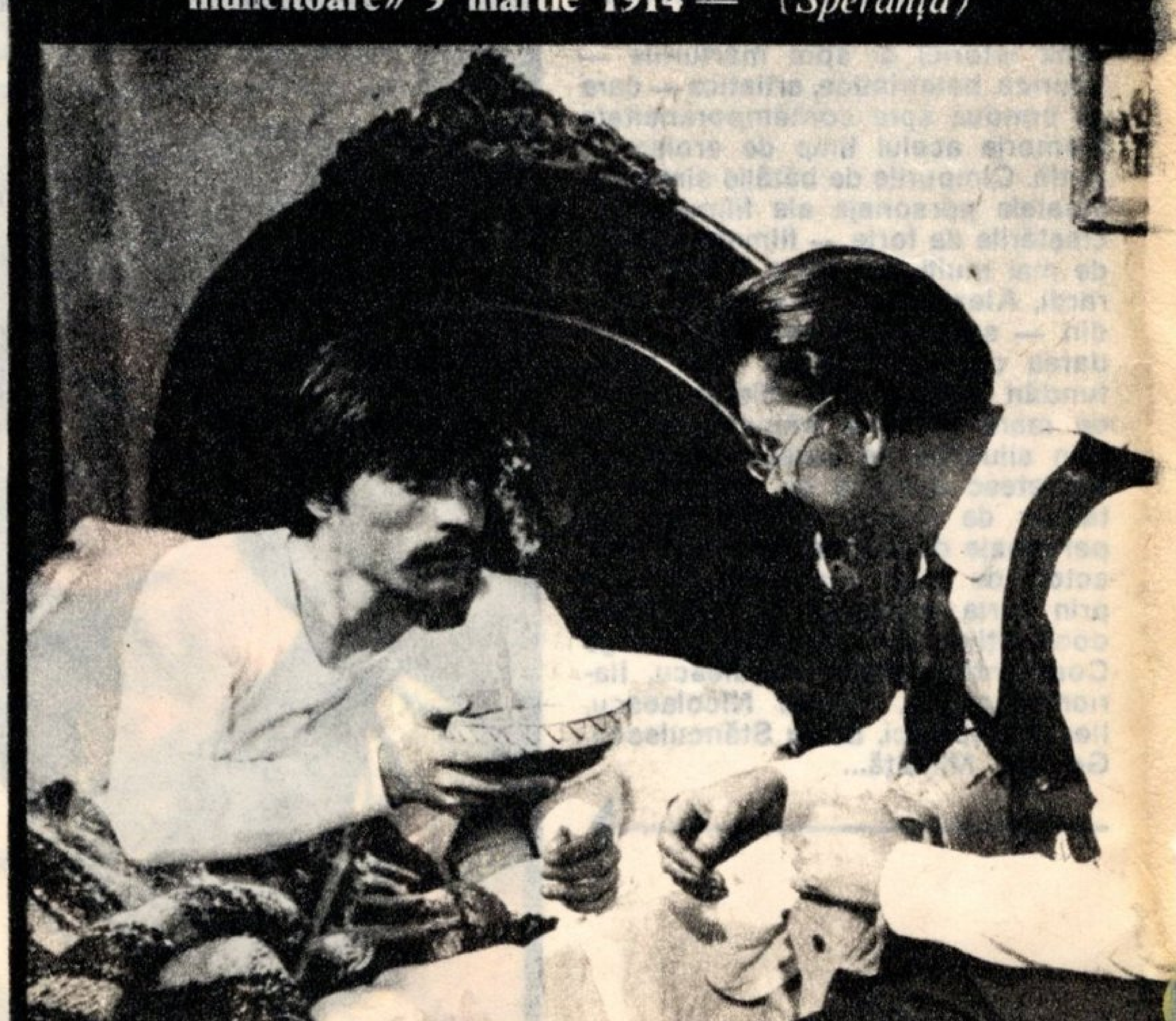
De la **Răscoala** la **Mînia**, «coperți» care închid și alte filme românești inspirate, cel puțin tangențial, din realitățile primăverii fierbinți a lui 1907 — și mă gîndesc la **Osînda** și, de ce nu, la **Tănase Scatiu** — cinematograful nostru a deschis cîteva perspective distincte spre frămîntata epocă a începutului de secol, marcată de evenimentele dramatice ale răscoalelor țărănești, soldate cu deznodămîntul tragic al celor 11 000 de țărani uciși pentru «vina» dorinței de libertate socială. La baza incursiunilor cinematografice au stat cu precădere opere literare. Deloc întîmplător «momentul 1907», cu lecția lui de sînge, a prilejuit memorabile pagini beletristice, durabile opere de artă. Fie că au pornit de la momentul clasic al lui Liviu Rebreanu sau de la scenariul unui scriitor contemporan ca Alecu Ivan Ghilia, de la scrierile lui Victor Ion Popa sau Duiliu Zamfirescu, filmele au transmis spre contemporaneitate fiorul de revoltă al țăranilor lui 1907, cărora nedreptățile sociale ale epocii le-au ascuțit cu tăiș de coase, setea de dreptate. Filmul lui Mircea Mureșan, **Răscoala** — ale cărei principale virtuți țin de capacitatea esențializării narațiunii în imagini plastice sugestive, de mare expresivitate — rămîne principalul «punct de referință», pe ecranul evocărilor lui 1907. Erau acolo, în acel film de care ne despart 15 ani, privirile aspre ale lui Ilarion Ciobanu, memorabile scene de mase, imaginile de mare dramatism ale operatorului Nicu Stan și, dincolo de toate, era o viziune realistă larg cuprinzătoare. Viziune realistă pe care un film mult mai recent ca **Mînia**, n-a continuat-o decît parțial.

Pe cîmpia de sînge a Mărășeștilor

Alt timp istoric, alte pilde de eroism și jertfe din șirul nesfîrșit de eroism și jertfe ale neamului nostru pentru apărarea și consolidarea unității naționale. Inspirat din realitățile dramatice ale primului război mondial, filmul lui Liviu Ciulei, **Pădurea spînzuraților**, rămîne peste ani unul dintre cele mai reprezentative creații din întreaga istorie a filmului național. Romanul lui Liviu Rebreanu era scenarizat în termeni foarte cinematografici de către Titus Popovici și transpus pe ecran cu o rigoare deosebită a expresiei stilistice. Tragedia lui Apostol Bologa constituie un puternic act de acuzare la adresa vicisitudinilor războiului. Iar cîteva secvențe cinematografice — cum ar fi «cina dinaintea execuției» — rămîn piese principale de antologie ale filmului nostru. Din același timp istoric vine spre contemporaneitate și pilda «eroinei de pe Jii», Ecaterina Teodoroiu, căzută pe cîmpia de sînge a

În timpul luptelor de la Mărășești, Mărăști, Oituz a căzut eroina de la Jii *(Ecaterina Teodoroiu)*

«Și peste tot locul el a aruncat cu o stăruință și o căldură fără pereche, sămînța adevărului și dezrobirii» — «România muncitoare» 9 martie 1914 — *(Speranța)*



Mărășeștilor în zilele de lupte grele ale primului război mondial. Pilda de devotament patriotic a tinerei învățătoare din Vădenii Gorjului, căreia cei apropiați s-au obișnuit să-i spună Cătălina, a servit drept subiect de inspirație filmului **Ecaterina Teodoroiu,** realizat de regizorul Dinu Cocea și de scenariștii Mihail Opriș și Vasile Chiriță. Personajul cu mari resurse de frumusețe morală al Cătălinei rămîne în spectatori ca o lumină. Narațiunea cinematografică are intensități de poem, ritmuri de baladă, vorbele curg simplu, rostite fără emfază. Acolo, pe cîmpia de sînge a Mărășeștilor, devenită mausoleu al eroismului național, se punea încă o însîngerată cărămidă la edificiul sărbătoresc al Unirii din 1918.

„Sînt tînăr, vreau să schimb lumea..."

Filmele românești au evocat de-a lungul anilor — după cum s-a putut vedea, cred, și din aceste secvențe — numeroase chipuri de luptători pentru triumful unor nobile crezuri într-o lume mai bună și mai dreaptă. Din realitățile primilor ani ai veacului XX, cinematograful nostru și-a ales spre evocare chipul de lumină al luptătorului socialist Ștefan Gheorghiu, unul dintre conducătorii importanți ai luptei pentru organizarea mișcării muncitorești în țara noastră. **Speranța,** filmul regizorului Șerban Creangă (care a colaborat la scrierea scenariului cu Mihai Creangă și Ion Pavelescu), evocă atent, cu sigure notații de atmosfera și psihologice, entuziasmul revoluționar al celor ce pregăteau, prin truda și lupta lor, o nouă eră socială în istoria României. Personalitățile progresiste ale acelor ani — Dobrogeanu-Gherea, I.C. Frimu, Gheorghe Bujor — revendicările lor social-politice, conflictele aspre cu oficialitățile vremii sînt conturate în imagini expresive, cu mare forță realistă: este cadrul istoric în care tînărul ucenic Ștefan Gheorghiu, cu revolta lui încrîncenată împotriva nedreptăților și cu vigoarea credinței într-o orînduire mai dreaptă, pornea prin lume «să schimbe lumea». Filmul reface doar o etapă scurtă din scurta viață (de 35 de ani) a celui care avea să-și înscrie numele în panteonul predecesorilor României de azi. O etapă scurtă, elocventă însă pentru a evidenția forța unor gînduri vizionare, încrederea într-un viitor de speranță. La șapte ani după moartea lui Ștefan Gheorghiu, în mai, «cînd razele-nfloresc, scăldate-n aurul din soare», lua ființă Partidul Comunist Român..

Grupajul 2050 de ani de istorie este realizat de **Călin CĂLIMAN**

Orizont '80

O mutație simptomatică: afirmarea filmelor de autor și eseistice dedicate actualității

Cinema

Am putea spune că din ianuarie pînă în iunie 1980, am avut cea mai bogată jumătate de an din întreaga istorie a premierelor cu filme românești: nu mai puțin de 17, tată de 13 în primul semestru al anului trecut și față de 9,5 cît a fost media respectivă a anilor '70.

Un semestru bogat și reprezentativ vom mai spune, la parcurgerea listei autorilor prezenți în acest răstimp pe ecrane. Niciodată pînă acum n-au putut urca pe podiumul premierelor, în decursul acelorași șase luni, atît de mulți regizori de primă notorietate, din aproape toate generațiile: Malvina Urșianu și Sergiu Nicolaescu, Lucian Bratu și Mircea Mureșan, Dan Pița și Mircea

O stagiune care a impus filmul la timpul prezent
(Mijlocaș la deschidere **de Dinu Tănase)**

Prezența net și nervos afirmată a autorului (*Proba de microfon* de Mircea Daneliuc)

Veroiu, Alexandru Tatos și Mircea Daneliuc, suita celor 17 producții încheindu-se cu două debuturi de bun augur: Ada Pistiner și Tudor Mărăscu.

Toate generațiile, toate genurile

Nu lipsește de pe lista premierelor din ianuarie pînă în iunie curent nici unul dintre genurile mai mult sau mai puțin tradiționale ale filmului românesc. După patru ani de cvasi-absență, își fac reapariția masiv ecranizările din clasici, care ne-au dat uneori, în trecut, cele mai mari satisfacții valorice și care sînt reprezentate acum, cronologic, prin **Ultima noapte de dragoste, Ion, blestemul pămîntului, blestemul iubirii** și **Bietul Ioanide.** Din totalul de 17 titluri, 9 aparțin filmului de actualitate care, după ecranizări, în ciuda unei paradoxale impresii acreditate chiar în critică, a marcat uneori cel mai bine evoluțiile calitative ale cinematografului nostru, lucrările din această categorie apărînd acum într-o gamă diversificată de specii: filme eseistice — **Proba de microfon, Mireasa din tren, Stop cadru la masă,** filme-dramă sau lirice — **Mijlocaș la deschidere, Bună seara, Irina, Cine mă strigă,** două policieruri — **Rețeaua «S»** și **Cumpăna,** o comedie — **Singur printre prieteni.** A sporit de asemenea frecvența filmului istoric, cu două premiere în 6 luni. **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu** și **Rug și flacără,** ca și a filmului de aventuri: **Drumul oaselor** și **Artista, dolarii și ardelenii.** Oricum convenționale, categoriile de gen și specie se dovedesc efectiv insuficiente pentru a cuprinde această diversitate: **Duios Anastasia trecea,** ecranizare liberă din literatura contemporană, film de război în notă existențialistă.

Bogat și reprezentativ prin numărul de premiere, prin autorii și direcțiile probate, acest semestru putea deci să ne dea maximum din ceea ce așteptăm, în acest moment și în genere, de la filmul românesc, sub raport calitativ și cred că aceasta e unitatea de măsură cu care trebuie să-l judecăm.

De îndată ce încercăm o considerare a calității filmelor, privind acest tablou din care am putea spune că nimic nu lipsește, ni se impun atenției cîteva mutații semnificative și simptomatice. Ne vom opri asupra lor, limitîndu-ne a vorbi despre filmele de excepție sau de merit deosebit, care nu lipsesc din acest semestru.

O constatare care se oferă de cîțiva ani la ordinea zilei, dar pe care n-am putut-o atesta atîta timp cît lipseau din arenă ecranizările notabile, apare acum ca o certitudine. După cîteva decenii de preeminență stilistică și valorică, filmele inspirate din literatura clasică cedează acest loc celor dedicate realității prezente. Mai ales filmului de autor care se apleacă asupra acestei realități. Și mai precis: filmelor de actualitate cu alură experimentală, eseistică.

O sentimentalitate reținută (*Bună seara, Irina* de Tudor Mărăscu)

Noua condiție a filmului de actualitate

Două sau chiar trei ar fi titlurile care marchează cel mai concludent acest însemnat moment în evoluția filmului românesc: **Proba de microfon** de Mircea Daneliuc, **Stop-cadru la masă** de Ada Pistiner și, sub anumite aspecte, **Mireasa din tren** de Lucian Bratu. Fenomenologic, e de remarcat că această răsturnare estetică se produce cu concursul și consensul u-

Nu o transpunere, ci o viziune proprie asupra scenariului (*Mireasa din tren* de Lucian Bratu)

nor regizori care reprezintă toate generaţiile de realizatori: promoţia de mijloc a lui Mircea Daneliuc, care într-un fel e vîrful de atac, totodată punct de echilibru în acest front comun, apoi debutanţii în filmul de lung-metraj, dar cu o însemnată experienţă în alte zone ale artei, în speţă în filmul documentar — Ada Pistiner şi, în fine, vechea gardă, care dovedeşte prin Lucian Bratu că îşi poate reconsidera radical mijloacele.

Care ar fi semnele cele mai frapante, noul cîştig afirmat de aceste filme, în suita antecedentelor prestigioase numite **Reconstituirea, Filip cel bun, Cursa, Casa dintre cîmpuri?** Mai întîi prezenţa, net şi nervos afirmată, a autorului, adică a regizorului, care nu mai rămîne în postura de a transpune, fie şi inspirat, un scenariu sau o idee preluată, ci impune de la început atît viziunea de ansamblu, cît şi tematica intimă a operei, structura şi partitura scenaristică propriu-zisă a filmului.

Cel mai manifest, în acest proces de «personalizare» a filmului românesc, e Mircea Daneliuc cu **Proba de microfon,** în care regizorul, scenaristul, eroul şi interpretul rolului principal se confundă în aceeaşi persoană. Observaţia poate fi chiar dusă mai departe, adăugînd la lista de mai sus aparatul de filmare însuşi, cu care autorul se identifică, eroul filmului fiind operator. De unde şi titlul voit tehnic, afişînd ideea de experiment: **Proba de microfon.** Operatorul îndrăgostit de delincventa pe care o filmează este artistul îndrăgostit de viaţă, cu tot ce e în aceasta ireductibil la reţetă. Dincolo de aparenţa de reportaj şi de anchetă filmată pe viu, acest film e o meditaţie insolită asupra condiţiei artei şi artistului, a condiţiei omului pus în faţa imaginii care i se oferă despre sine însuşi. **Proba...** e un mod de a vedea în direct realitatea, cu proprii ochi, liber de prejudecăţile literaturizante şi nu numai, o coborîre prin surprindere în cotidian şi implicit o confruntare cu aspectele lui dificultuoase. Este, în acest gest şi în întreaga structură a filmului, o polemică purtată cu modurile vetuste de a face cinema, de aici provenind o înşelătoare notă de improvizaţie, care desigur nu poate încînta pe amatorii de filme cu toate accentele meticulos aşezate. Nici urmă însă de snobism, în acest film tratat cu o sensibilă auto-ironie. Operatorul, personajul principal şi colegii săi sînt surprinşi în toată umilitatea şi relativismul vocaţiei şi vieţii lor, iar din cînd în cînd un efect special de imagine, ca o defecţiune la televizor, ne atrage atenţia că ceea ce vedem pe ecran nu e decît... film. Viaţa — pare să spună autorul — e altceva, ceva pe lîngă care uneori trecem sau de care se întîmplă să uităm, ca profesionişti ai unei meserii ingrate. cum uită operatorul de iubirea sa, o clipă, suficient pentru a o pierde. Această ambiguitate, acest joc al destinului între film şi viaţă, în care fiecare îşi cere drepturile şi nici unul nu poate fi refuzat, e o temă universală, pe care Mircea Daneliuc o tratează cu dăruirea şi fervoarea unui artist modern. Nu ştiu dacă ce fac e o capodoperă sau un «film mare», mai pare să spună cineastul improvizat în reporter. Ceea ce fac e însă film, nici mai mult.

→

Refuzul programatic al retoricii (*Stop cadru la masă* de Ada Pistiner) dar nici mai puţin — iată ambiţia pe care cineastul şi-o recunoaşte, un film în care vrea să ne regăsim noi, cei de azi, modificaţi cum sîntem, în însăşi sensibilitatea noastră, căutările noastre.

Conştiinţa la nivelul mijloacelor

Filmul Adei Pistiner, **Stop cadru la masă** (pe care îl socotesc de asemenea film de autor, scenaristul însuşi, Ştefan Ioreş, mărturisind că filmul este «cu totul altceva» decît romanul său «Plexul solar», iar directorul Ion Bucheru precizînd că filmul păstrează «numai cîteva procente» din materia romanului) are multe racorduri văzute şi nevăzute cu **Proba de microfon** al lui Mircea Daneliuc. Printre cele văzute sînt titlurile. Accentul repetat pe tehnicitate, citit în aceste formulări deloc poetice — **Proba de microfon, Stop cadru la masă** — ţin de refuzul programatic al retoricii, de o conştiinţă de sine pe care cinematograful nostru trebuie să o capete, nu doar global, văzînd lucrurile de sus, ci la nivelul neiertător al mijloacelor, al rigorilor profesiunii artistice.

Ada Pistiner a dus refuzul retoricii mai departe decît oricare dintre cineaştii noştri. Prea departe, vor spune persoanele circumspecte, cu convingerea că pot reproşa încălcarea reţetelor obişnuite: din film lipseşte o doză minimă de duioşie şi tandreţe, decorul ar fi «prea realist, pentru că e cenuşiu» sau «prea nerealist, pentru ca nu seamănă cu o casă tipică de arhitect», dar mai ales se remarcă absenţa unui erou «cu care să ne identificăm pe deplin». Ei bine, nu! răspunde Ada Pistiner prin filmul ei. Îmi pare rău, dar nu ne mai putem întoarce la limbajul fondu-urilor şi enchaine-urilor prelungi de altădată, cu treceri lente şi gradate («crescendo») de la o stare la alta, iar noua formulă de expresie, noul montaj al imaginilor, eliptic, sincopat, nu se împacă deloc cu sentimentalitatea simulată, denaturată cinematografic prin gestica demonstrativă, prin verbiajul didacticist. Trebuie să operăm o incizie, ne propune autoarea, tocmai pentru a salva sentimentele şi a le da o nouă viaţă pe ecran. Ceea ce în filmul său se traduce prin separarea funcţională a imaginii de coloana sonoră, prin punerea lor în antiteză. Imaginea înfăţişează eroii cu sentimente amorfe, versatile, cu iubiri mărunte şi trecătoare, privaţi de gesturile şi cuvintele frumoase pe care nu le mai merită — şi de aceea şi chipurile şi casele lor sînt urîte. Iar sentimentele de care s-au înstrăinat, adevăratele sentimente, generoase, pure, eterne, sînt în muzică, în «Anotimpurile» lui Vivaldi.

Cu toată obstinaţia tehnică şi estetică prin care ne şochează, deschiderea operată de filmele semnate de **Mircea Daneliuc** şi **Ada Pistiner** este, în primă şi ultimă instanţă, socială şi culturală, un cîştig în ordinea angajării ideologice efective. În numele afirmării unui cinematograf românesc modern şi competitiv, prin tăria şi unicitatea adevărurilor sale, mari şi mici. Pentru că umanismul revoluţionar se apără nu doar pe scările de marmoră de la intrare, ci pretutindeni unde păşesc oamenii: oricare şi oricum ar fi ei, toţi se cer cunoscuţi şi puşi în lumină.

Pe aceleaşi coordonate tematice şi chiar de formulă, se plasează **Mireasa din tren** de Lucian Bratu, cu deosebirea că regizorul acestui film transpune un scenariu semnat de scriitorul D.R. Popescu. Ceea ce face mai evident consensul despre care vorbeam la început. Răsturnarea estetică la care ne place să credem că asistăm, realizată sau realizabilă cu concursul tuturor generaţiilor, pare să marcheze, în fine, şi un moment de sincronism cu literatura contemporană, cu poziţiile ei cele mai avansate, în sondarea actualităţii, în surprinderea modificărilor de psihologie şi expresie, în configurarea «omului nou», a cărui primă trăsătură e aceea de a nu corespunde aşteptărilor prefabricate, a nu se alinia şabloanelor comode.

În această ordine de idei, să spunem că nici filmele de faţă, a căror analiză aplicată nu ne-o propunem aici, cu toată noutatea lor calitativă, nu corespund unor norme ideale. Formula însăşi de eseu implică de altfel riscul parţialităţii, al discursului inegal, neîncheiat, pentru a nu mai vorbi de excesele mai mult sau mai puţin inevitabile. **Vîrsta capodoperelor e de-abia în faţa noastră.**

Vîrsta capodoperelor e în faţa noastră

Privind în continuare lista celor 17 premiere ale primei jumătăţi de an 1980, vom constata că nu putem vorbi, despre ecranizările din literatura clasică nici în planul al doilea al acestui panoramic. Alteori în fruntea ierarhizărilor stilistice şi valorice, ecranizările îmi par acum depăşite nu numai de filmele de autor şi eseistice inspirate din actualitate, ci şi de un film istoric: **Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu** de Malvina Urşianu. De asemenea, film de autor.

În aceeaşi direcţie cu producţiile comentate mai sus, filmul acesta operează, în genul său, o desprindere de anumite excese retorice şi spectaculare. Spun «de anumite excese», pentru ca, în viziunea Malvinei Urşianu, o anume elocinţă retorică de nobilă descendenţă, ca şi ţinuta de efect spectacular, riguros controlată, sînt la locul lor în filmul istoric, şi nu numai aici. Cu alte cuvinte, **Întoarcerea...** nu propune o ruptură netă de solemnitatea şi monumentalul tradiţional al filmului nostru istoric, ci o reconsiderare a acestor dominante, integrarea lor, dacă nu într-o nouă ecuaţie, cel puţin într-o nouă manieră.

Malvina Urşianu practică, în locul unui retorism al acţiunilor spectaculos-bataistice şi al declaraţiilor, o retorică a stărilor de spirit şi a crezului asumat, o retorică a rememorărilor şi a sentimentelor. Pentru ea, filmul este durata unui sentiment care devine dramaturgie. Astfel, în acest sistem al vaselor comunicante, cum e orice artă viabilă şi cum se dovedeşte în acest an cinematograful românesc, asistăm parcă la un transfer: surplusul de sentimentalitate, epurat din peliculele dedicate prezentului, este filtrat şi investit în filmul istoric, pînă acum mai degrabă arid. E vorba în speţă, nu de sentimentele «trecătoarelor iubiri», ci de altele, definite încă din prima secvenţă a pomenitului film: sentimentul încercat la întoarcerea în ţară, sentimentul căutării vechilor ei fruntarii, sentimentul unei înalte filiaţii, al puterii de sacrificiu care face să dispară distanţele dintre oameni, unindu-i în aceeaşi familie, ataşamentul faţă de ceea ce e unic, demn şi măreţ în trecutul nostru. Pentru realizatoare, retorica este un mod de a stiliza materialul, fie el faptic, fie verbal sau arhitectonic. În acest mod, filmul nostru istoric, pînă acum pe unul dintre ultimele locuri, sub aspectul definiţiei stilistice, în ciuda reverenţelor benevole ale criticii, îşi descoperă noi şanse, încă în căutarea performanţelor maxime, dacă nu va mai confunda ca în trecut linia de plutire cu zenitul.

În această competiţie a genurilor, din care cîştigător este filmul românesc în întregul său, ecranizările din literatura clasică sînt astăzi în postura de altădată a unor filme de actualitate sau istorice. Ecranizările stagiunii, citate la început, sînt la nivelul bunelor intenţii, al realizărilor medii, meritorii, cu unele virtuozităţi în realizare, dar mai ales cu şanse diminuate încă din start şi cu ratarea marilor ambiţii. Nu credem deloc că această direcţie şi-a epuizat posibilităţile. Dar credem că ea trebuie, la rîndu-i, să-şi reconsidere optica şi formulele. Un anumit gust şi, de ce nu, un cult al unicităţii valorilor proprii, fără a ne intimida de insolitul marilor patimi «inactuale», fără a le fetişiza, dar şi fără a reduce la derizoriu prototipurile literare, aceasta ar putea propulsa, cinematografic, în circulaţie universală, subiectele, tipologiile, ideile originale din cărţile noastre. Şi, o dată în plus pe această cale, filmele noastre.

Valerian SAVA

Festivalul național „Cîntarea României"

În „două vorbe" despre ce va fi vorba în filmele stagiunii viitoare

Despre un roman în lucru se vorbește mai rar. Despre filmele aflate pe platouri se scrie mult: de la simpla informație la interviuri și pînă la reportaj. Pentru simplul motiv că presupunînd industrie, investiție, rentabilitate, în mod firesc orice film început trebuie dus la bun sfîrșit. Dar dacă vorbim despre el înainte de a fi gata, nu înseamnă că filmul pre-există primului tur de manivelă sau că filmarea poate fi identificată cu o simplă muncă de execuție. Filmul se naște, se creează o dată cu fiecare cadru filmat, așa cum romanul se naște cu fiecare pagină scrisă. Același scenariu, filmat de mai mulți regizori, va genera filme diferite. Iată de ce, spunînd «**două vorbe despre ce va fi vorba în filmele stagiunii viitoare**» este obligatoriu să menționăm autorii, cel puțin **scenaristul, regizorul** și **operatorul.** Iar dacă vom adăuga și numele interpreților principali, fiecare cititor își va putea construi în avanpremieră «un forșpan personal». Este ceea ce vă propune acest panoramic la Buftea, în miez de vară.

Pe platouri filmele ce vor intra în competiție în faza a III-a a Festivalului național «Cîntarea României»

În copie de premieră

● **Am fost 16.** Inițial s-a numit «Casa de piatră». *Scenariul:* Aurel Mihale. *Regia:* George Cornea. *Imaginea:* Gheorghe Fischer și Alexandru Întorsureanu. Casa Patru. Cu: Sebastian Papaiani, Alexandru Repan. Elisabeta Adam. Iurie Darie, Ştefan Sileanu.

Participarea armatei române la eliberarea Budapestei. Mai importantă decît confruntarea armată, înfruntarea unor caractere aflate într-o situație-limită. De viață și de moarte.

● Cele două filme dedicate anului revoluționar 1848 se numesc: **La răscrucea marilor furtuni** (titlul de lucru: «1848») avînd în prim planul dramaturgiei figura lui Nicolae Bălcescu (Cornel Ciupercescu) și **Munții în flăcări** dedicat personalității lui Avram Iancu (Vlad Rădescu). *Scenariul:* Petre Sălcudeanu. *Regia:* Mircea Moldovan. *Imaginea:* Valentin Ducaru. Casa 5. Aceeași echipă de creatori se va afla pe genericul a 6 episoade TV, al căror material s-a tras concomitent cu lung-metrajele, iar acum se află la masa de montaj. În *distribuție* mai apar: Constantin Codrescu, Maria Ploae, Monica Ghiuță, Ion Besoiu, Silviu Stănculescu, Cornel Coman, Constantin Diplan, Vladimir Găitan, Emil Hossu, Costel Constantin, Constantin Fugașin, Dan Turbatu.

În avanpremieră am dat cuvîntul interpreților principali.

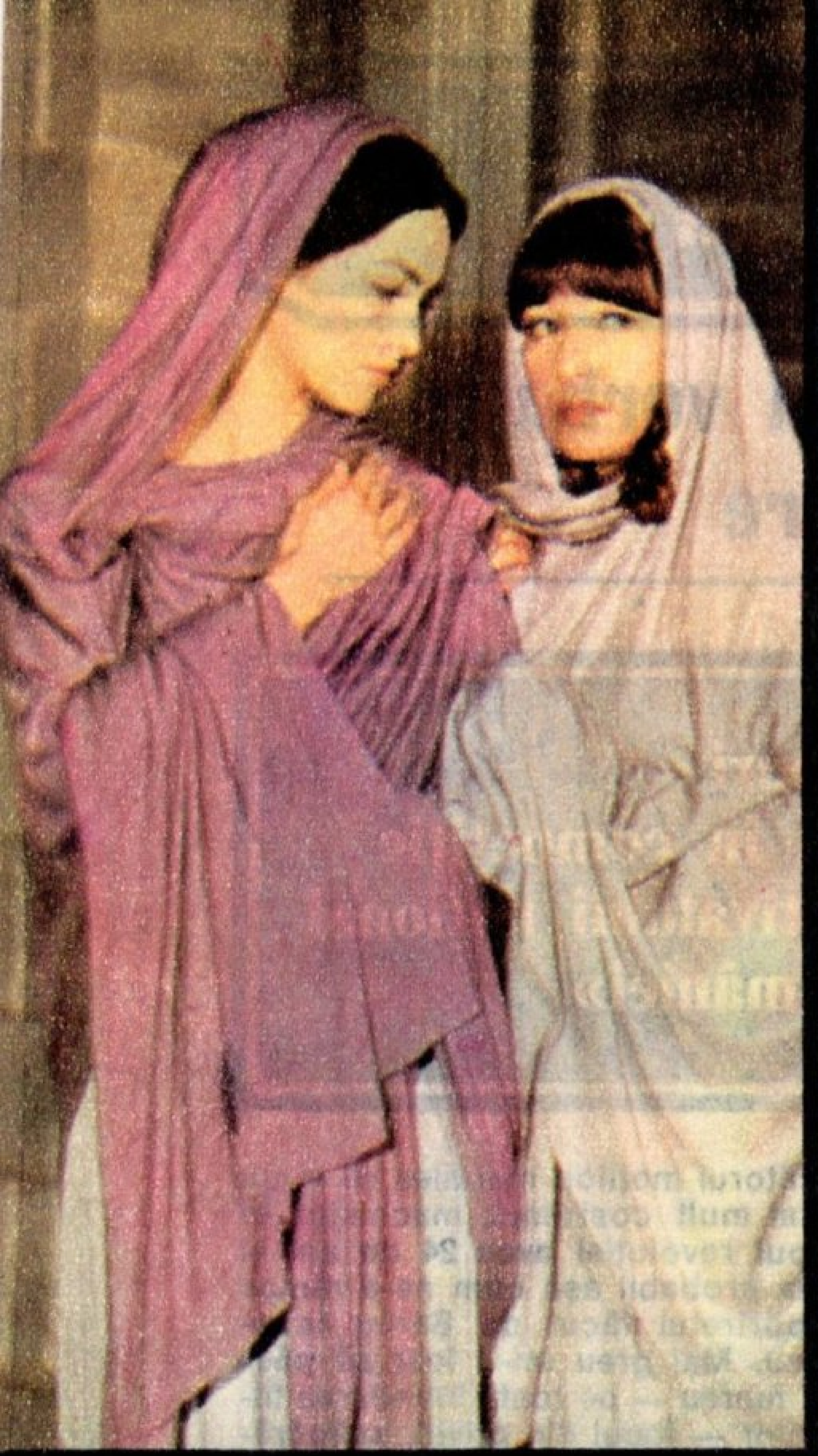
Cornel Ciupercescu: «Șansa de a da viață pe ecran personalității lui Nicolae Bălcescu, de ce să nu recunosc, copleșește. Cu cîțiva ani în urmă mă făcuse să mă gîndesc la el, regretatul Marcel Anghelescu. Sper ca încercările, căutările, frămîntările mele să se materializeze fericit în acea imagine caldă, plină de mister a celui cu al cărui nume se asociază în general tinereasca forță revoluționară a '48»-ului.»

Vlad Rădescu: «Lucrul cel mai greu n-a fost să realizez asemănarea fizică cu Avram Iancu conducătorul moților, mai ales că m-au ajutat mult costumul, machiajul. În timpul revoluției avea 24 de ani și arăta probabil așa cum ne-a rămas în portretul făcut de Barbu Iscovescu. Mai greu mi-a fost să păstrez mereu — pe toată întinderea filmărilor — focul din priviri, scăpărările de vorbă, tensiunea sufletească, arderea tînărului revoluționar. La locul filmărilor din Munții Apuseni, m-au impresionat țăranii care și azi povestesc despre Avram Iancu ca despre un strămoș fără de care nu-și pot concepe istoria neamului.»

● **Labirintul.** Continuîndu-și investigația documentară în istoria mișcării muncitorești și socialiste din România, autorii filmului **Spe-**

→

Fiecare secundă poate însemna viață sau moarte (Dan Damian, Ion Caramitru, Elisabeta Adam și Sebastian Papaiani în *Am fost 16*)



Burebista, un film-frescă din care nu lipsesc prezențele feminine: Anca Szöny și Rodica Popescu

ranța, *scenariștii* Ion Pavelescu și Mihai Creangă, *regizorul* Șerban Creangă și *operatorul* Florin Paraschiv, ne propun — tot sub auspiciile Casei Trei — un film despre constituirea primelor sindicate muncitorești. Un film politic, dar în același timp un film de acțiune, cu o structură polițistă, centrată în jurul unui atentat la viața primului ministru, atentat în care au fost implicați și socialiștii. Printre personalitățile ce vor apare în film: I.C. Frimu, N.D. Cocea, Ștefan Gheorghiu, Gheorghe Cristescu... *În distribuție:* Virgil Andriescu, George Șofrag, Luminița Gheorghiu, Carmen Galin, Dana Dogaru, Tudor Gheorghe, Florin Zamfirescu, Nicolae Iliescu.

● **O lacrimă de fată.** *Scenariul:* Petre Sălcudeanu. *Regia:* Iosif Demian. *Imaginea:* Iosif Demian și Constantin Chelba. Casa 5.

O anchetă urmărește de obicei stabilirea unei culpe, a unui vinovat. Dar dacă e vorba de o culpă morală, colectivă? Poate fi ea tot atît de ușor dovedită? A nu te implica, a sta de o parte, a te face că nu vezi, nu înseamnă doar lașitate; uneori această atitudine poate favoriza crima... Cu drepturi egale pe generic stau alături de actorii profesioniști (Dorel Vișan, Luiza Orosz, Gheorghe Negrescu, George Bossun), țăranii din satul Gligorești de lîngă Cluj.

● **Cîntec pentru fiul meu.** *Scenariul:* Mihai Opriș și Constantin Dicu, după o idee de Ion Ochinciuc. *Regia:* Constantin Dicu. Casa Patru.

Unul dintre acei frenetici reporteri TV care se implică într-o anchetă pentru reabilitarea memoriei unui om. O face sub privirile întrebătoare ale unui copil, cu sentimentul că va trebui să-i restituie intact portretul moral al tatălui ce a dispărut prea devreme. În *distribuție:* Virgil Ogășanu, Gina Patrichi, Dina Cocea, Horațiu Mălăele, Silviu Stănculescu, Ștefan Tăpălagă, Aristide Teică și copilul Alexandru Atanasiu.

● **Porțile dimineații.** *Scenariul* și *regia:* Radu Gurău (după romanul «Sub semnul delfinului» de Romulus Zaharia). *Imaginea:* Octavian Basti. Casa Cinci. Pescari (din tată-n fiu), la Jurilovca, azi... Delta văzută dincolo de traseele turiștilor. O poveste în care nu-i ușor de desprins pămîntul de ape. În *distribuție:* Teofil Vîlcu, Alexandru Drăgan, Șerban Ionescu, Radu Dunăreanu, Ica Matache, Constantin Florescu, Florina Cercel, Nae Gh. Mazilu.

● **Zbor planat.** Există tineri «irecuperabili»? Nelu Baronu pare a fi unul din «acei îngeri triști»... *Scenariul:* D.R. Popescu. *Regia:* Lucian Mardare. *Imaginea:* Gabriel Cobasnian. Casa Trei. Cu: Gabriel Oseciuc, Geo Nuțescu, Ștefan Velniciuc, Gheorghe Șimonca, Vasile Moraru, Monica Bordeianu.

● **Dumbrava minunată.** La împlinirea a o sută de ani de la nașterea lui Mihail Sadoveanu, un omagiu adus de cineaști: «Dumbrava minunată», așa cum a fost citi-

La răspîntie, între istorie și legendă (Adrian Pintea și Geo Nune în *Iancu Jianu*)

Sub semnul romantismului revoluționar: *Labirintul* (George Șofrag, Luminița Gheorghiu, Carmen Galin, Dorin Varga)

Eroi ai romanului «Nişte ţărani», aşa cum apar în *Vînătoarea de vulpi*: Sofia Vicoveanca, Mitică Popescu, Valeria Seciu, Mircea Diaconu

tă» de Draga Olteanu-Matei (*scenariul*) şi Gheorghe Naghi (*regia*). *Imaginea:* George Voicu. Casa Unu. Cu: Diana Muscă (Lizuca), Ernest Maftei, Aimée Iacobescu, Florina Cercel, Draga Olteanu-Matei, Ileana Stana Ionescu, Adela Mărculescu, Rodica Popescu.

● **Ancheta.** Despre cauzele unei avarii, dar mai ales despre consecinţele ei. Munca contra-cronometru mai uşoară decît lupta cu o veche mentalitate. Se poate întemeia o acuzaţie doar pe simpla bănuială? *Scenariul:* Fl. N. Năstase. *Regia:* Constantin Vaeni. *Imaginea:* Ion Anton, Casa Patru. Cu: Silvia Popovici, Mircea Albulescu, George Motoi, Remus Mărgineanu.

În cabinele de montaj-sonorizare

Burebista. Fierul şi Aurul. Film dedicat celei de a 2050-a aniversări de la constituirea primului stat dac centralizat şi independent, sub conducerea lui Burebista. *Scenariul:* Mihnea Gheorghiu. *Regia:* Gheorghe Vitanidis. *Imaginea:* Liviu Maier. Casa 5. Cu: George Constantin, Emanoil Petruţ, Ion Dichiseanu, Corado Negreanu, Alexandru Repan, Ernest Maftei, Şerban Ionescu, Anca Szôny, Vlad Rădescu, Rodica Popescu.

● **Vînătoarea de vulpi.** După **Clipa**, a doua ecranizare semnată Dinu Săraru. De data aceasta pornind de la romanul «Nişte ţărani». *Regia:* Mircea Daneliuc. *Imaginea:* Călin Ghibu. Casa 5. Cu: Valeria Seciu, Mitică Popescu, Mircea Diaconu, Gheorghe Cozorici, Sofia Vicoveanca, Aristide Teică.

● **Pruncul, petrolul şi ardelenii.** Cea de a treia serie a westernului. Cei trei fraţi ardeleni, tot în drum spre casă, spre Poplaca. Şi tot nu ajung... *Scenariul:* Francisc Munteanu, după o idee de Titus Popovici. *Regia:* Dan Piţa. *Imaginea:* Marian Stanciu. Casa Trei. Cu: Ilarion Ciobanu, Mircea Diaconu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ştefan Iordache, Tatiana Filip, Jean Constantin, Ileana Iliescu, Dragoş Pîslaru şi Zoltan Vadasz.

● **Campionii.** Un sport spectaculos: bob-ul. O acţiune cu suspens (cum altfel?). Despre victorie sau înfrîngere, dar mai ales despre lungul drum ce le precede. *Scenariul:* Mircea Herivan. *Regia:* Cristiana Nicolae. *Imaginea:* Gabor Tarko. Casa Patru. Cu: Val Paraschiv, Andrei Török, Grigore Gonţa, Maria Rotaru, Gheorghe Cozorici, Andrei Finţi.

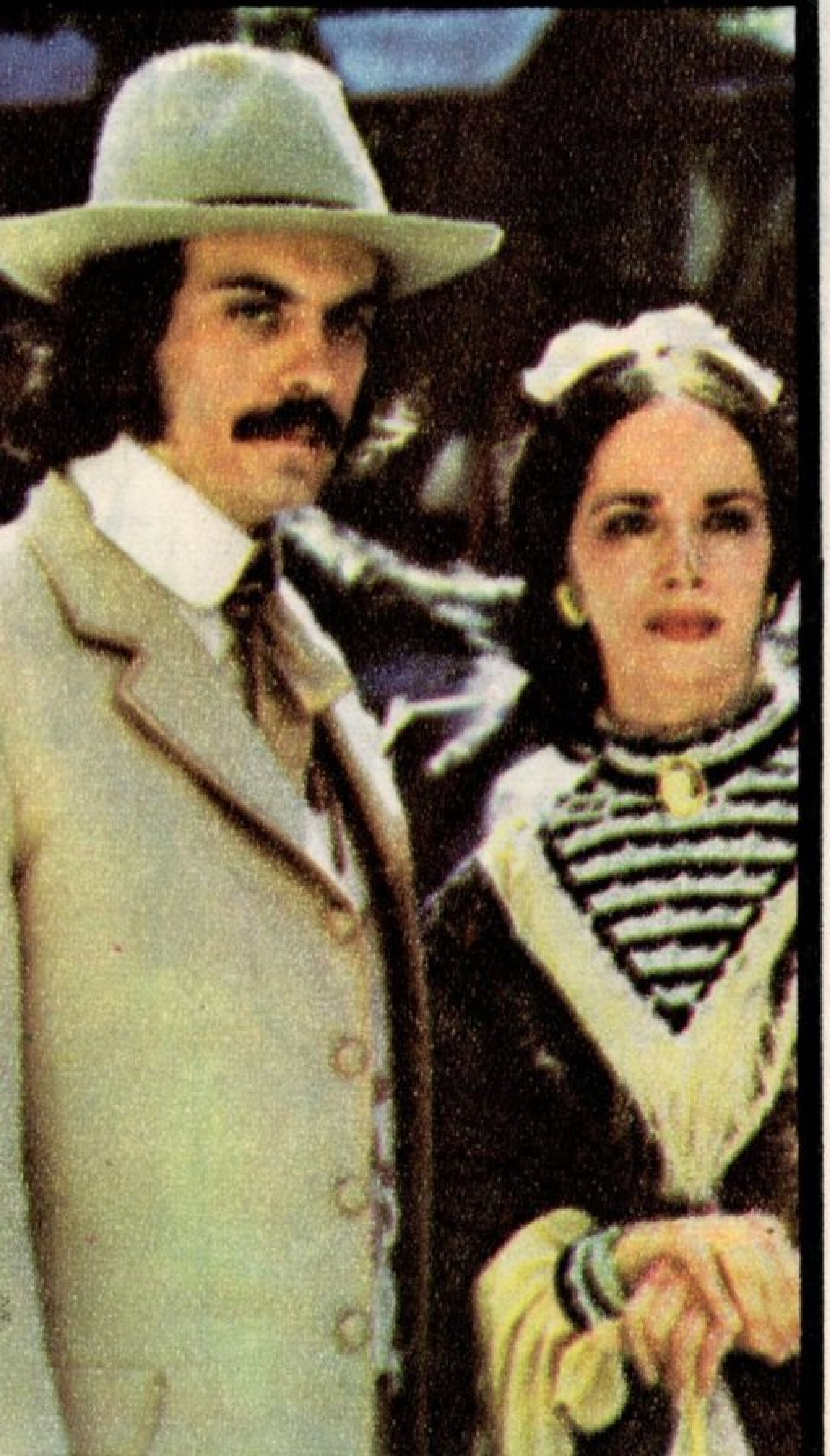
● **Capcana mercenarilor.** Într-un sat din Transilvania, la sfîrşitul primului război mondial. Opt voluntari luptă de partea ţăranilor împotriva celor 50 de mercenari angajaţi de un baron. Opt oameni care-şi riscă

→

Un nou film de Geo Saizescu nu înseamnă neapărat o comedie. Poate fi şi un «policier»... cu umor (Ileana Stana Ionescu şi Octavian Cotescu în *Santaj*)

Doi frați din Poplaca în căutarea celui de al treilea (Ovidiu Iuliu Moldovan și Ilarion Ciobanu în *Pruncul, petrolul și ardelenii)*

Doar aparențele unui film de epocă... *(Castelul din Carpați)* cu Maria Bănică și Cornel Ciupercescu)



viața pentru dreptate și adevăr. *Scenariul:* Sergiu Nicolaescu și Liviu Gheorghiu. *Regia:* Sergiu Nicolaescu. *Imaginea:* Nicolae Girardi. Casa 5. Cu: Amza Pellea, Gheorghe Cozorici, Violeta Andrei, Ion Besoiu Ileana Popovici, Jean Constantin, Mircea Albulescu, Sergiu Nicolaescu.

● **Iancu Jianu — zapciul și Iancu Jianu — haiducul.** Din zapciu, haiduc, din bogat — sărac, din om al stăpînirii, un revoltat... Nu e un drum lesnicios cel pe care-l parcurge Iancu Jianu pînă la a ajunge haiducul despre care vorbesc legendele. Un drum care a prilejuit *regizorului* Dinu Cocea și *scenariștilor* Mihai Opriș și Vasile Chiriță, o incursiune în societatea românească de la începutul secolului XIX. Casa Unu. *Imaginea:* Aurel Kostrakievici. Cu: Adrian Pintea, Stela Furcovici, Mărioara Sterian, Ion Marinescu, Dina Cocea, Ilarion Ciobanu, Draga Olteanu-Matei, Florina Cercel, Mihai Pălădescu, Emanoil Petruț, Elena Sereda și Jean Constantin.

● **Castelul din Carpați.** Povestea de dragoste din romanul lui Jules Verne ar fi rămas o poveste romanțioasă și stranie în afara contextului în care ea se desfășoară: Transilvania după revoluția de la 1848. Or tocmai acest context i-a interesat pe realizatori: Nicolae Dragoș și Mihai Stoian *(scenariul)*, Stere Gulea *(regia)*, Valentin Ducaru *(imaginea)* Casa Patru. Cu: Cornel Ciupercescu, Maria Bănică, Adrian Mazarache, Zoltan Vadasz, Ovidiu Iuliu Moldovan, Octavian Cotescu, Marcel Iureș.

În pline filmări

● **Portretul unei generații.** Un portret în mișcare — tineretul României de azi — un portret ce peste ani va fi... istorie. *Scenariul:* Radu Aneste-Petrescu și Mihai Dimitriu. *Regia:* Virgil Calotescu. *Imaginea:* Costache Dumitru Foni. Casa 5. Cu: Carmen Gentimir, Florin Ionescu, Mircea Bodolan, Constantin Filipescu, Mariana Stark, Adi Caroleanu (majoritatea dintre ei studenți IATC).

● **Fata morgana.** Ce se mai poate spune despre dragoste? Totul... Mai ales cînd «el» și «ea» sînt tineri și indeciși... *Scenariul:* Florian Grecea și Elefterie Voiculescu după romanul omonim de Ioan Grecea. *Regia:* Elefterie Voiculescu. *Imaginea:* Alexandru Grozea și Radu Calalb. Cu: Diana Lupescu, Dinu Manolache, Petre Lupu, Dorel Zaharia, Vasile Muraru, Florea Constantin, Elena Sereda, Marioara Sterian.

● **Șantaj.** Un policier cu umor inspirat din romanul «Omul de la capătul firului». Un cuplu de anchetatori, cunoscut cititorilor, amatori de literatură polițistă: Minerva Tutovan, fosta profesoară de matematică și Dobrescu — fostul ei elev. *Scenariul:* Rodica Ojog-Brașoveanu. *Regia:* Geo Saizescu. *Imaginea:* Nicolae Girardi. Casa Unu. Cu: Ileana Stana Ionescu, Sebastian Papaiani, Ioana Bulcă, Mircea Șeptilici, Silviu Stănculescu, Ion Besoiu, Octavian Cotescu, Enikö Szilagy, Matei Alexandru.

● **Tridentul nu răspunde.** Năvodul unui mic vas de pescuit, «Tridentul» a încărcat o dată cu peștele, fără să știe,... o mină. Firește, ea trebuie dezamorsată. Cît mai repede. Și ca un făcut, stația radio se defectează. «Tridentul» nu răspunde... Vine și furtuna... *Scenariul:* Ilarion Ciobanu. *Regia:* Ștefan Traian Roman. *Imaginea:* Marian Stanciu. Casa Unu. Cu: Nicolae Praida, Bogdan Stanoevici, Boris Ciornei, Lucian Iancu, Gil Dobrică, Tatiana Filip, Nicolae Dide, Alexandru Lungu.

● **D'ale carnavalului.** O ecranizare Caragiale așteptată cu viu interes. *Scenariul și regia:* Lucian Pintilie. *Imaginea:* Florin Mihăilescu. Casa Unu. Cu: Mariana Mihuț, Tora Vasilescu, Victor Rebengiuc, Mircea Diaconu, Petre Gheorghiu, Gheorghe Dinică, Ștefan Iordache, Papil Panduru, Ion Anghel, Sebastian Papaiani.

● **Lumini și umbre.** 13 episoade TV. Într-un orășel din Transilvania, după 23 August 1944... pînă în zilele noastre. O adevărată saga cinematografică. *Scenariul:* Titus Popovici. *Regia:* Andrei Blaier și Mihai Constantinescu. *Imaginea:* Nicolae Niță și Ovidiu Drugă. Cu: Ilarion Ciobanu, Margareta Pogonat, Florin Călinescu, Mitică Popescu, Ion Besoiu, George Motoi, Gina Patrichi, Emil Hossu, Adrian Pintea, Gheorghe Dinică, Cornel Coman, Constantin Codrescu, Alexandru Repan, Iurie Darie, Florin Zamfirescu, Petre Gheorghiu, Ion Caramitru, Florina Cercel, Eva Papp.

● **Maria Mirabela** (Fată bună, fată rea). Una e a babei, alta e a moșului. Una e harnică, alta leneșă... Ce-au pățit ele, știm în linii mari de la Creangă. În amănunt și puțin altfel, cu muzică, cu mai multe peripeții, cu desene animate și actori, evident cu umor, cu trimiteri la metehne vechi de cînd lumea, deci și la cele din ziua de azi, vom afla de la Ion Popescu Gopo *(scenarist și regizor)* care realizează filmul în coproducție cu studiourile sovietice. *Animație:* Natașa Bodiul. *Imaginea:* Alexandru Popescu. Casa 5. Cu: fetițele Gilda Manolescu și Madi Marinescu și actorii Rodica Mandache și Florin Piersic.

● **Ion.** Cinci episoade pentru televiziune. *Scenariul:* Titus Popovici după romanul lui Liviu Rebreanu. *Regia:* Mircea Mureșan. *Imaginea:* Ion Marinescu. Casa 5. Cu: Șerban Ionescu, Ioana Crăciunescu, Petre Gheorghiu, Octavian Cotescu, Tamara Buciuceanu, Romeo Pop, Rodica Negrea, Catrinel Dumitrescu, Ion Besoiu, Valeria Seciu și Leopoldina Bălănuță.

Înainte de «motor»

● **Fram** și **Un saltimbanc la Polul Nord.** Sînt două filme inspirate din cunoscutul roman al lui Cezar Petrescu. Ele se adresează copiilor, dar ca și **Veronica** și **Mama,** nu numai lor. Problema cea mare înainte de începerea filmărilor era aducerea şi cazarea nu a unui urs polar, ci a doi ursuleţi, pentru că, după cum se ştie, ursul alb nu supravieţuieşte solitar. *Scenariul:* Vasilica Istrate. *Regia:* Elisabeta Bostan. *Imaginea:* Ion Marinescu. Casa 5. Cu: Amza Pellea, Carmen Galin, Gina Patrichi, George Mihăiţă, Violeta Andrei, Dem Rădulescu, Mihaela Juvara, Aurel Giurumia, Angela Moldovan, Iosefini şi elevul Adrian Vîlcu.

● **Întoarce-te şi mai priveşte o dată.** O poveste de dragoste în anii grei în care partidul se afla în ilegalitate. *Scenariul:* Dumitru Carabăţ. *Regia:* Dinu Tănase. *Imaginea:* Doru Mitran. Casa Unu. Cu: Ştefan Maitec, Ştefan Iordache, Ion Pavelescu, Constantin Rauţchi, Victor Ştrengaru, Radu Gheorghe, Mihaela Marinescu, Adrian Georgescu.

● **Fiul munţilor.** Din aceeaşi familie cu **Alarmă în Deltă** şi **Aventurile lui Babuşcă,** un film de aventuri în care surpriza o constituie... Alina, o fetiţă de 12 ani, la fel de curajoasă ca şi Matei, «fiul munţilor». *Scenariul:* Petre Luscalov şi Gheorghe Naghi. *Regia:* Gheorghe Naghi. *Imaginea:* Vivi Vasile Drăgan. Casa Unu. Cu: Iulian Bălţătescu şi Isabela Zaharia (elevi din Piatra-Neamţ), Carmen Strujac, Aurel Giurumia, Ştefan Mihăilescu-Brăila, Dan Borcea, Emanoil Petruţ, Ion Muscă.

● **Toate pentru fotbal.** «O comedie acră şi rea, ale cărei trimiteri vor să depăşească — dacă se va putea — gazonul şi să coboare spre rădăcina unor fenomene caracteristice nu numai unui joc, ci marelui joc» — aşa îşi definea *scenariul* Mircea Radu Iacoban. *Regia:* Alecu Croitoru. Casa Patru. Distribuţia, la ora intrării în tipar, era în curs de definitivare.

● **Ştefan Luchian.** Pentru prima dată pe ecran viaţa marelui pictor român. *Scenariul* şi *regia:* Nicolae Mărgineanu. *Imaginea:* Călin Ghibu. Casa Trei. Cu: Ion Caramitru, Maria Ploae, Mircea Constantinescu, Ovidiu Schumacher, Nicolae Urs, Adrian Răţoi, Radu Ionescu, Nicolae Manolache.

● **Mondo humano.** *Scenariul*, *regia* şi *imaginea:* Ioan Grigorescu. Film de montaj, grupînd materiale inedite din «Spectacolul lumii». Punctul de vedere al politicii externe româneşti faţă în faţă cu alte viziuni asupra lumii contemporane. O posibilă replică la «Mondo cane», unde comentariul la versiunea românească a fost lucrat, cu consimţămîntul lui Jacopetti, de Ioan Grigorescu.

● **Punga cu libelule.** Pe Dunăre, în fierbintea vară a lui 1943, lupta împotriva antifasciştilor. *Scenariul:* Fănuş Neagu şi Vintilă Ornaru. *Regia:* Manole Marcus. Casa Patru. Cu: Enikő Szilagy, Catrinel Paraschivescu, Marcel Iureş, Gheorghe Visu.

● **Confruntarea.** Unul din acei «băieţi buni», care printr-un lanţ de peripeţii şi «prietenii» ajunge delincvent. După ispăşirea pedepsei, ajuns într-un mediu muncitoresc, va afla ce înseamnă adevărata prietenie, mîna care ţi se întinde la nevoie. *Scenariul:* Francisc Munteanu. *Regia:* Virgil Calotescu. *Imaginea:* Dumitru Costache Foni. Casa 5.

● **Preşedinta** (titlu provizoriu) Portretul unei femei, preşedintă de cooperativă agricolă de producţie. Azi, într-un sat în care «problemele la zi» nu sînt puţine şi nici uşor de rezolvat. *Scenariul:* Nicolae Tic. *Regia* Cornel Todea. Casa 3.

● **Cădere liberă.** Ecranizarea romanului cu acelaşi titlu de Grigore Zanc, care semnează şi *scenariul*. *Regia:* David Reu. *Imaginea:* Anghel Deca. Casa Patru. Cu: Dorel Vişan, Anton Tauf, Liliana Tudor, Ioana Crăciunescu, Grigore Constantin, Mircea Anghelescu, Mihai Stan, Vilhelmina Cîta, Dorina Done, Tamara Buciuceanu, George Bossun, Virgil Platon, Dumitru Rucăreanu.

● **Excursia.** Itinerariul: pe Dunăre, de la Calafat la Cernavodă. *Scenariul* şi *regia* aparţinînd lui Mircea Daneliuc şi fiind un film de strictă actualitate — vă amintiţi **Proba de microfon?** — e limpede că aparatul va încerca să surprindă şi altceva decît «loisir»-ul... *Imaginea:* Gabor Tarko.

În pregătire

● **Duelul.** Un nou episod cu comisarul Moldovan. *Scenariul:* Vintilă Corbul şi Eugen Burada, după o idee de Sergiu Nicolaescu. *Regia:* Sergiu Nicolaescu. Casa 5.

● **Trandafirul galben.** După incontestabilul succes al filmului **Drumul oaselor,** un nou film de aventuri semnat de aceiaşi realizatori. Eugen Barbu şi Nicolae Paul Mihail *(scenariul)* şi Doru Năstase *(regia)*. Casa 5.

● **Întoarcere la dragostea dintîi.** O poveste de dragoste. Eroii nu mai sînt chiar tineri. Iar întoarcerea despre care se vorbeşte în titlu nu pare imposibilă. Dar nici certă. *Scenariul* şi *regia:* Mircea Mureşan. Casa 5.

● **Apa vieţii.** O ecranizare după romanul lui Zaharia Stancu, «Pădurea nebună». *Scenariul:* Ion Cantacuzino, Virgil Puicea, Nicolae Corjos. *Regia:* Nicolae Corjos. Casa 5.

● **Epopeea Vlaşinilor.** Ecranizare a romanului «Plecarea Vlaşinilor». *Scenariul:* Ioana Postelnicu şi Mircea Drăgan. *Regia:* Mircea Drăgan. Casa 5.

● **Întoarcere neprevăzută.** Pe un şantier, în zilele noastre... *Scenariul:* Tudor Băran. *Regia:* Haralambie Boroş. Casa Patru.

● **Isprăvile străbunicii.** Bunica e de acord ca nepoţii să divorţeze. Dar străbunica se opune vehement şi va face totul pentru a-şi impune punctul de vedere. O comedie semnată Rodica Padina *(scenariul)* şi Nicolae Corjos *(regia)*. Casa Unu.

● **Comoara regelui Decebal.** Un film de aventuri în care istoria e doar punctul de plecare. *Scenariul:* Constantin Ciubotaru. *Regia:* Iulian Mihu. Casa 5.

● **Învingătorul.** Un nou sport... fotogenic: boxul. Ce se ascunde însă în spatele spectacolului? *Scenariul:* Dumitru Furdui. *Regia:* Mihai Constantinescu. Casa Unu.

● **Înghiţitorul de săbii.** Pornind de la nuvelele lui Alexandru Sahia, un film de Alexa Visarion *(scenariul* şi *regia)*. Casa Unu.

R. PANAIT

Le-am mai văzut pe ecran, dar în alte interpretări: Tora Vasilescu şi Mariana Mihuţ (Didina Mazu şi Miţa Baston în *D'ale carnavalului*) regizorii și scenariștii noștri

Filmul ideal

Cineastul, mai mult decît oricare alt creator de artă, se definește nu doar prin operele ce le-a înfăptuit ci și prin proiectele sale. Pentru că spre deosebire de toți ceilalți artiști, în cazul cineastului, concretizarea unui proiect presupune o bază tehnico-materială, în absența căreia filmul nu există. Iată de ce am adresat regizorilor și scenariștilor noștri întrebarea:

● Ce film sau ce filme ați face dacă ați fi propriul dumneavoastră producător?

sau

● Care ar fi «filmul ideal», filmul care n-ați dori să lipsească din filmografia personală?

La început ni s-a părut a fi o singură întrebare. Gîndeam că orice cineast, dacă ar fi propriul său producător, ar face imediat acel film la care a visat ani de-a rîndul, acel film fără de care nu-și poate concepe filmografia și pe care, din diferite motive, uneori independente de voința sa, n-a izbutit să-l facă. Primind primele răspunsuri, ne-am dat seama că, de fapt, erau două întrebări distincte și că un cineast transpus în situația de producător poate avea alte preferințe și priorități decît acel... «film ideal». În fond răspunsurile pot fi tot atîtea autoportrete. Dacă laolaltă reușesc să contureze o posibilă hartă a proiectelor, a temperaturii momentului cinematografic, așa cum apare el în conștiința cineaștilor anului 1980, atunci cel puțin unul din scopurile acestei anchete a fost atins.

Eugen Barbu:

«Groapa» și «Princepele»

Ion Băieșu:

Se întîmplă un fenomen de-a dreptul tragic în cinematografia noastră: lipsa comediei. Recent mi s-a respins un scenariu de comedie pe următorul motiv: «dragă, nu l-am înțeles; scrie-ne ceva serios. Tu scrii foarte bine chestii serioase». Am răspuns: «Prefer să scriu prost, dar să scriu comedie». «Lasă dragă, comediile. Scrie ce spun eu». În consecință am renunțat să mai scriu comedie. Voi scrie cel mai trist scenariu din viața mea. El are ca motiv de plecare nuvela «Acceleratorul» din volumul «Suferearn împreună». Dacă aș fi director de casă de filme sau producător, mi l-aș face. Nefiind...

Andrei Blaier:

Aș face măcar unul din filmele pe care unii din actualii producători mi le-au refuzat. Și aș fi con-

REGI
ALEI
TA

vins că aş izbuti măcar cîteva filme bune. Pentru că, din păcate, mulţi dintre tovarăşii cu care colaborăm, producători pe trepte intermediare de răspundere, nu au puncte asemănătoare de vedere cu noi, producători la rîndul nostru, cu răspundere întreagă, cu mult timp înainte de întrebarea dumneavoastră. O anume ecranizare, pe care n-o mărturisesc, n-aş vrea să lipsească din filmografia mea. Dar nici despre acest virtual film nu pot vorbi ca despre filmul ideal. De fapt, care ar putea fi acesta? Cine poate şti?

Haralambie Boroş:

Ce întrebare fericită şi plină de semnificaţie! Dacă aş fi producător, m-aş gîndi nu numai la mine, ci şi la colegii mei. Ce-ar putea să facă fiecare dintre ei mai bine. Cunoscîndu-i, cred, că aş şti mai bine ce le-ar merge, ce li s-ar potrivi, ce-ar putea realiza mai frumos. Lui Gopo, de exemplu, cred că i-ar surîde filmele ştiinţifico-fantastice, cu secvenţe pline de umor. Lui Bratu, filmele cele mai sensibile, mai calde, mai umane. Iar lui Saizescu comediile cele mai grase, pentru că îl consider unul dintre cei mai buni comediografi la ora actuală. Se spune că românul s-a născut poet. Cred că românul se naşte cu umor şi tocmai această trăsătură caracteristică n-a fost exploatată suficient în filmele noastre, lucru care ar fi putut să-l impună mai mult pe plan naţional sau internaţional. Spectatorii vor să rîdă. De ce n-am ţine seamă de această mare dorinţă a celor care-şi plătesc biletul? De ce să nu realizăm lucruri pline de optimism legate de epoca pe care o trăim? Sînt convins că în foarte scurtă vreme spectatorii vor începe să selecţioneze chiar producţia noastră naţională (de fapt au şi început) şi să aleagă nu numai actorii pe care doresc să-i revadă cu plăcere în diverse roluri, dar şi tematica sau genul filmului la care se duc.

Revenind la întrebare (cam lungă introducerea) n-aş vrea să-mi închei filmografia fără să continui ceea ce am experimentat cu succes în urmă cu cîţiva ani. **Politică cu delicatese** după Caragiale — un film în stilul căruia aş dori să realizez **Vine doamna şi domnul general**, mergînd de astădată la izvoarele operei lui Brăescu. Un film de umor sănătos.

Lucian Bratu:

Aş fi dorit ca unele filme să nu fi lipsit din filmografia mea şi ele lipsesc. Am investit o muncă de patru ani pentru a pregăti un «Bălcescu», dar filmul nu s-a putut concretiza. Vreo trei ani am tot adunat materiale pentru un «Luchian» şi nu s-a concretizat nici acest proiect. Deşi nu era vorba despre nişte «super-producţii» cu mii de figuranţi şi decoruri vaste, am socotit că dacă vreau să le realizez fără compromisuri, şi dacă se urmărea ca filmele să fie adevărate acte de cultură, ele ar fi necesitat o cinematografie cu o mai bună organizare decît există în prezent.

Nu ştiu cum arată «filmul-ideal» şi ce ar trebui el să fie. Dar am şi eu, bineînţeles, unele priorităţi în materie de filme care «să nu lipsească din filmografie». Mai mult ca oricînd în aceşti ani (şi cred că şi în cei următori, cît voi mai putea fi apt de muncă), atenţia mea se îndreaptă spre filmul care vorbeşte despre viaţa pe care o trăim. În afara unui bun scenariu scris de Eva Sîrbu care dedică un film-portret unei femei contemporane (scenariu care aşteaptă de vreo trei-patru ani aprobarea de rigoare), mai am un scenariu în care unii producători nu cred, dar eu cred. «Şapte fraţi sărută mîna mamei» ar fi un film despre şapte bărbaţi zămisliţi de aceeaşi mamă, dar atît de diferiţi între ei, datorită extraordinarelor mutaţii produse în viaţa fiecăruia în parte. Aş dori să mai realizez ceva scris special pentru film de D.R. Popescu, în care poematicul să se împletească cu spiritul publicist şi cu eseul, în care esenţele să fie pasionant de descifrat şi dacă va fi posibil, prin imageria lui, filmul să poată influenţa şi educaţia estetică a spectatorului, domeniu în care îi datorăm încă atît de mult.

Virgil Calotescu:

În sfîrşit o întrebare ce nu se referă ca de obicei la proiectele imediate. O scrutare mai îndepărtată a propriilor eforturi poate fi mai fertilă şi, de ce nu, mai ambiţioasă. Revenind la întrebare, un regizor dedicat aproape exclusiv filmului contemporan sau apropiat timpului nostru nu poate să-şi afirme apriori dorinţa ultimă. Şi acest lucru din cel puţin două motive:

1. În artă idealurile nu sînt încremenite, date de undeva o dată pentru totdeauna, deoarece crezul artistului nu poate fi despărţit de evoluţia, problematica şi împlinirile societăţii căreia îi aparţine.
2. Fixat de pe acum în anumite tipare, filmul gîndit pentru mai tîrziu are «şansa» ca la apariţie să pară — de ce nu? — chiar să fie, anacronic, desuet, demult îmbătrînit în raport cu cerinţele spirituale ale momentului.

Dar ca şi în literatura de anticipaţie, dorinţe se pot exprima şi aici, unele mai realizabile, altele ţinînd în ultimă instanţă de existenţa scenariului şi sarcina tematică a producătorului.

Deci nu vă pot prezenta decît unele opţiuni de natură tematică. Aş începe cu una de factură strict documentară: istoria la zi a Partidului Comunist Român, un fel de carte de istorie în imagini plină de vibrantă emoţie, folosind documentul, evocarea locurilor istorice şi a mărturiilor directe.

— Romanul de fină şi incisivă analiză psihologică «Drumul cîinelui» de Ion Lăncrănjan ar putea deveni film opţiune din domeniul literaturii contemporane.

— «Mastodontul», continuarea filmului scris de Ioan Grigorescu, a cărui acţiune se desfăşura în 1946. Supravieţuitorul din acel film, utecistul ucenic de la «Vega Oil» parcurge treptele ierarhiei social-politice, ajungînd directorul unei centrale petroliere. Filmul şi-ar propune să reconstituie drumul conştient al ascensiunii, dîrzenia tînărului de a deveni «cineva», uitînd uneori originea şi idealurile muncitoreşti. Re-

întors ca inginer la fosta societate «Vega Oil», relațiile sale cu colectivul care l-a trimis să învețe încep să se deterioreze. Filmul își propune o analiză în timp a calităților și slăbiciunilor aceluiași ins, evoluția conștiinței individului în raport cu statutul social, personal și general.

— Și, în sfîrșit, **Întoarcerea țăranilor,** pledoarie pentru revitalizarea satelor prin întoarcerea fiilor celor plecați la oraș, o dată cu creșterea automatizării și tehnicii de calcul în industrie.

Fiecare din temele amintite poate încheia un drum sau — de ce nu? — să jaloneze unul.

Dinu Cocea:

Îmi doresc să realizez filme care să vorbească despre drepturile omului de a se împlini așa cum crede el de cuviință, în conformitate cu aspirațiile cele mai nobile ale umanității. Concret, ar fi cam următoarele teme: un film despre destinul frînt al unui om care n-a înțeles mersul istoriei. Un alt film ar trata avatarurile unui om care luptă împotriva inerției, conformismului, indiferentismului, a fricii, care luptă în ultimă instanță pentru a impune o idee folositoare societății. Aș face și un film despre dragoste, pornind de la ideea că,dacă dragoste nu e, nu e nimic», cum spune Marin Preda în «Cel mai iubit dintre pămînteni». Aș face un film despre lupta pentru fericire, cucerită ca o redută, stăpînită scurtă vreme, apoi, pierdută, eroul pornind iar în căutarea ei. Aș face un alt film despre integrare, despre implicare, despre omul care în contact cu societatea, nu-și pierde personalitatea dar este atras într-un iureș irezistibil, care-i înfrînge propria-i inerție. Un alt film ar fi despre un om aflat cînd în culmea fericirii, cînd pradă deznădejdii, rezultatul și cîștigul fiind înțelepciunea. Un alt film cu o tentă fantastică: omul stăpîn al planetei, izbutind să se opună tuturor tentativelor acesteia de a-l nimici. Dar pentru că nu voi fi niciodată producătorul propriilor mele filme, aceste teme vor rămîne probabil pe hîrtie, în sertarul meu.

Nicolae Corjos:

E o întrebare a cărei valoare constă în aceea că incită la visare. Însă dacă e vorba de producător, aserțiunea că la noi producătorul este însuși poporul român, eu o privesc cu o deosebită seriozitate practică. O atitudine tot practică mă încearcă și cînd îmi fac proiectele de viitor. Așa că, iată, concret, decupajele regizorale la care lucrez în speranța că vor deveni filme: **Pădurea nebună**, ecranizare după romanul lui Zaharia Stancu, apoi o comedie lirică de actualitate intitulată **Străbunica mea vrăjitoarea** pe un scenariu de Rodica Padina și «last but not least», cum spune englezul, **«Atracția»**, un film despre tinerețe și dragoste pe un scenariu al colaboratorului meu de la **Ora zero**, Coman Șova. Deocamdată atît. Un film care aș dori însă neapărat să-l fac (e o datorie morală, de absolvent al Școlii pedagogice din București) este un film despre viața unui învățător, începînd chiar de la plecarea lui de pe băncile școlii normale și stabilirea într-un sat, apoi urmărindu-l pînă la vîrsta pensionării, cînd e mulțumit că și-a închinat această viață educării copiilor țării. Pentru acest film mult dorit, însă, aștept un scenariu, caut un scenarist...

George Cornea:

Ca regizor de film și ca cetățean al națiunii noastre socialiste mă consider în egală măsură creator și producător al filmelor pe care le fac. Vorbind de poziția producătorului, îmi doresc scenarii care să-mi ofere o bază ideologică și artistică în stare să-mi dezvolte viziunea regizorală necesară realizării fiecărui film. Ca regizor îmi doresc un producător care între ideile politice și artistice ale viitorului film pe de o parte, iar pe de alta eficiența lui economică, să păstreze acel echilibru din care se nasc de obicei marile opere.

Îmi doresc deci puterea, inspirația, înălțimea de gînd și de simțire care să mă apropie cît mai mult de adevărul zilelor noastre, în filme pe care nu le-aș putea numi acum cu un titlu, dar pe care niciodată să nu regret că le-am semnat.

Alecu Croitoru:

Întrebarea dumneavoastră seamănă cu un joc frumos. E, mai mult, un răsfăț. Și dacă citim și mai atent întrebarea, îi intuim o sinceră falsitate. Care dintre noi regizorii, și-ar putea fi «propriul său producător»? Dar, din respect pentru cititori, din respect pentru spectatorii filmelor noastre, iată cîteva filme la care muncesc de ani de zile, filme cu care merg pe drum, cu care adorm, cu care mă trezesc, cărora le cunosc structura, compoziția cadrelor, unghiulația, distribuția...

Deci:

Ciuleandra — după Liviu Rebreanu — ecranizare de Ioan Grigorescu

Capul de zimbru — după V. Voiculescu — scenariu D.R. Popescu

Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie

Călărețul singuratic — după Simion Pop

Drumul cîinelui — după Ion Lăncrănjan

Continui preocuparea mea din **Vîrstele omului** și **Anotimpul mireselor** (film distins cu șase premii internaționale) investigînd asprimea poetică și adîncimea filozofică a datinilor și obiceiurilor noastre, păstrătoare a robustei și unicei spiritualități românești, într-un ciclu de patru filme despre vîrste:

Jocurile de început
Blesteme de dragoste
Cuibul păsărilor călătoare
Grija

În aceeași sferă de preocupări se înscrie și scenariul «A trăi» — pe

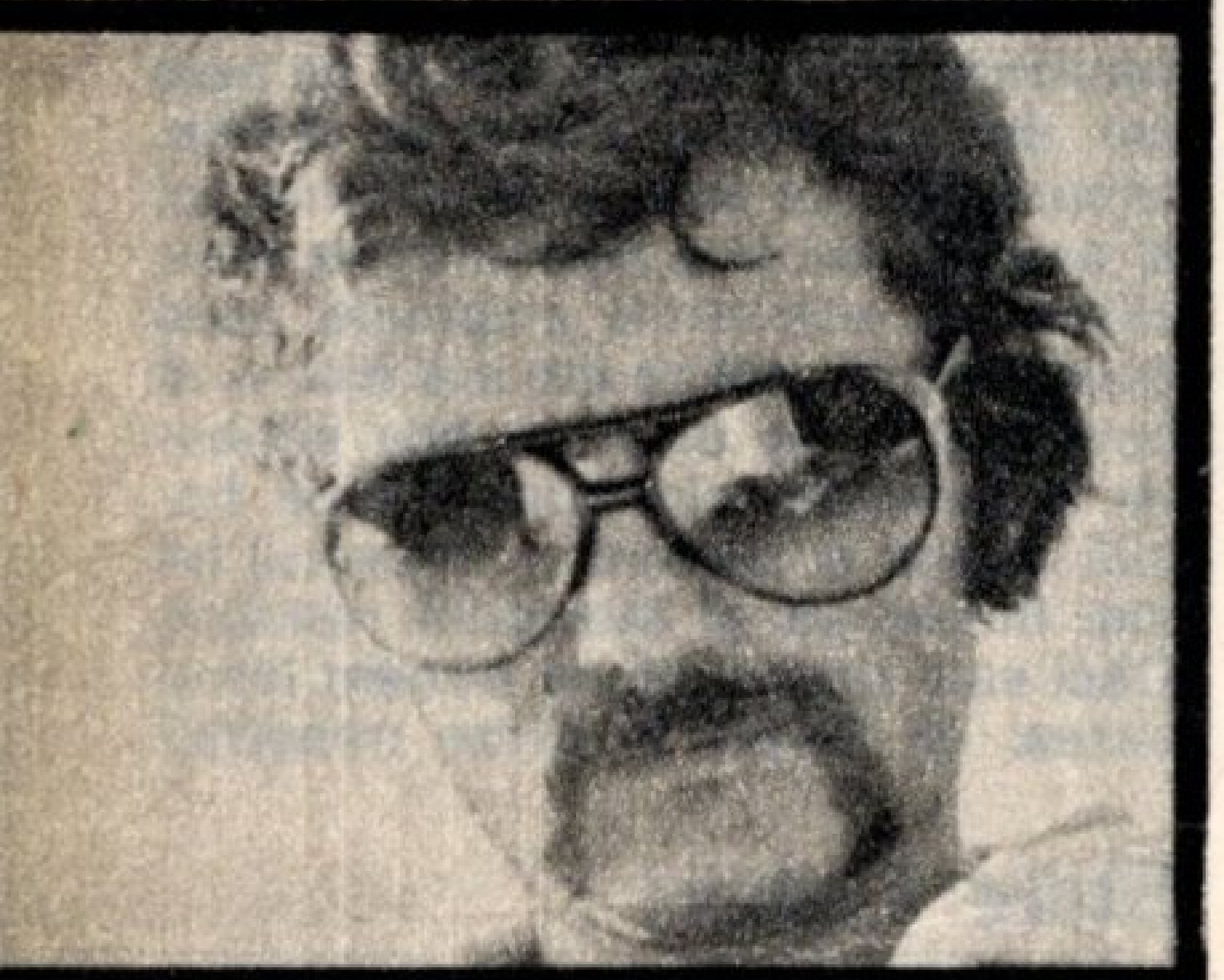
care l-am scris după muzica «Missa păcii» de Gheorghe Zamfir.

Am de asemenea, în diferite stadii de lucru, cîteva excelente filme de actualitate (a se înțelege că și toate celelalte enumerate mai sus sînt tot de actualitate, de strictă actualitate) — comedii foarte serioase: **Ariciul de la podul perfect** și **Nepotrivire de caracter**, ambele după Ion Băieșu; **Haz de necaz** — după un scenariu scris de Crina Croitoru; **Casa cu zorele** — un scenariu personal a cărui acțiune se petrece în ambianța ridicării marelui combinat siderurgic de la Călărași.

Proiecte, scenarii gata, mai sînt. Fiecare regizor este o casă de filme. Dar, avem nevoie de producători. De acei producători care să intuiască în preocupările noastre credința sinceră, totală, în pasul pe care-l face filmul românesc, fără să rămînă dator imensei dezvoltări a întregii țări, dezvoltare la care sîntem martori zi de zi.

Și să nu uităm: adevăratul producător al filmelor noastre este partidul și statul nostru.

Mircea Daneliuc:



Mi-aș dori un film prost, foarte prost, genial de prost; de prostia căruia să fiu singurul responsabil.

Iosif Demian:

Răspunsul la întrebarea de mai sus e același, cu foarte mici modificări de ordine, ca cel pe care l-aș fi dat dacă întrebarea mi-ar fi fost pusă cu cinci ani în urmă. Și nu am nici un motiv să cred că la ancheta viitoare din '85 nu voi răspunde tot la fel. Deci:

— Bărbații se nasc din teamă — o pledoarie pentru nevoia de eroism la vîrsta adolescenței; decupaj regizoral despre care cu cinci ani în urmă, regretatul Alexandru Ivasiuc, pe atunci directorul unei case de filme, declara în presă, că este subiectul de actualitate cel mai interesant al casei respective. Ulterior mi s-a dat de înțeles de către alții că e prematur să încep cu un scenariu propriu. Întîi să mă exersez cu «opera» unui consacrat, și pe urmă...

— Premiul — despre tineri angrenați într-o competiție profesională și într-una a propriei lor deveniri. Scenariu apreciat pentru calitatea observațiilor imediate și a problematicii propuse. Ulterior mi s-a dat de înțeles că e prematur să încep cu un scenariu propriu. Întîi să mă exersez cu opera unui consacrat, și pe urmă...

— Respirația — o poveste a vîrstei a treia, despre refuzul de a trăi inutil, despre nevoia de afecțiune și comunicare a celor aflați la amurgul vieții. Numeroase aprecieri pentru simplitatea și sensibilitatea povestirii. Ulterior mi s-a dat de înțeles că e prematur să încerc cu un scenariu propriu. Întîi să mă exersez cu opera unui consacrat și pe urmă...

— Judecata de apoi — scenariu extras din schițele și nuvelele lui Pavel Dan. Apreciat pentru inițiativă și pentru calitatea filmică a prozei lui Pavel Dan. Ulterior nu mi s-a mai dat de înțeles nimic.

Mă opresc aici, nu pentru că nu aș avea și alte scenarii sau subiecte. Dar ele n-au fost încă citite la nici una din casele de filme, n-au primit aprecieri și din acest motiv nu-mi permit să le numesc.

P.S.: Bazîndu-mă pe aprecierile primite la fiecare scenariu de mai sus, în clipa în care aș fi numit propriul meu producător, acestea ar fi filmele pe care le-aș face.

Maria Callas Dinescu:

N-am renunțat la ideea de a face filme de autor. Simt o nevoie imperioasă de a-mi exprima gîndurile, frămîntările, opțiunile fundamentale, propriile mele idei și nu ale altora. Regizorul de film nu este un burete uscat care să absoarbă puțină apă pe care este capabil scenaristul (altul decît el) să i-o dea.

E trist cînd gustul intim e constrîns, cînd emoția estetică autentică e transformată într-o mimare a reflexelor altora, fără o adeziune reală, dinlăuntru la subiect.

A fi regizor de film înseamnă nu numai a-ți exercita corect meseria, ci a fi artist. Iar artist autentic este acela care se ridică pînă acolo de unde poate cuprinde tot universul, pentru a cobori apoi la fiecare om în parte, a-l înțelege, a-l ajuta eventual...

După «o atît de îndelungată absență» am predat unei edituri unul din romanele mele **Povești de dragoste**. Acesta va fi și titlul filmului pe care intenționez să-l realizez anul acesta (1980) în coproducție româno-siriană. Am avut prilejul să cunosc ținuturile dintre Tigru și Eufrat, izvoarele civilizației, ale culturii și ale artei sale. Acolo am înțeles cu adevărat ce înseamnă SETEA. Setea de apă, dar nu numai asta...

Am văzut și înțeles atîtea, încît trebuie să împărtășesc oamenilor totul, căci nu le-am văzut numai pentru mine! Dacă aș fi propriul meu producător, aș ști că fac o investiție sigură într-un asemenea film, care se ridică la probleme general umane, care lărgește orizontul de cunoaștere a omului contemporan.

Poate ar trebui întrebați și producătorii, dacă ar fi proprii lor regizori, ce filme ar face? Poate că, aflînd și răspunsurile lor, vom afla că drumurile noastre nu prea au puncte de incidență.

Poate sîntem și noi ca alte cinematografii, într-o perioadă de mutații cînd operatorii devin regizori, cînd producătorii devin scenariști, cînd actorii devin întîi scenariști, apoi coregizori, cînd regizorii devin... Poate în sfîrșit, schimbările de lucruri se vor termina, grîul se va alege de neghină și va fi regizor de film, nu cine va semna peste noapte, un contract avantajos, ci cine are, într-adevăr, ceva de spus...

Mircea Drăgan:

În afară de **Epopeea Vlașinilor**, după romanele Ioanei Postelnicu, film pe care îl pregătesc în momentul de față, mi-aș dori să realizez **Moromeții** lui Marin Preda, una dintre cele mai importante lucrări literare ale vremurilor noastre.

Jean Georgescu:

Leonard, un scenariu la care am lucrat aproape un an și jumătate.

Am citit tot ce se poate citi despre el, la biblioteca Academiei sau în alte locuri, am discutat cu oameni care l-au cunoscut. Multe am auzit de la foştii lui colegi de teatru şi de la prieteni, aşa cum multe despre el au scris ziarele şi revistele timpului. Leonard, «prinţul operetei», cum i se spunea, a fost unul dintre cei mai populari artişti ai noştri, o excepţie în teatrul şi opereta românească. Tînăr fiind, l-am cunoscut, am făcut parte din distribuţia spectacolului cu opereta «Fritz» pe care Leonard o pusese în scenă. Am scris acest scenariu de dragul şi în admiraţia lui, cu dorinţa de a împărtăşi şi altora ceva despre el. Titlul scenariului: «Prinţul viselor străbunicii» sau «Marele duet». Scenariul literar era amplu, dar prea costisitor: muzica, decorurile... L-am redus mult la cererea Casei de filme care se arăta interesată de proiect. Acesta ar fi fost singurul film pe care aş fi dorit să-l fac. Cred că şi publicul l-ar fi dorit. Dar e şi acum doar un proiect. Un scenariu.

Ion Popescu Gopo:

Dacă aş fi producător... aş lansa în producţie un proiect îndrăzneţ: **Naufragiaţii,** un serial pentru televiziune compus din douăzeci de episoade a cîte cincizeci de minute. Subiectul: un grup de şapte persoane, bărbaţi şi femei, ce se aflau la pescuit în deltă, sînt surprinşi de o avalanşă de mîl amestecat cu peşti, care treptat începe să-i acopere. Luptînd pentru a se salva, ei reuşesc să se adăpostească pe un fel de insulă care era de fapt vîrful unui munte. Printre obiectele salvate au şi un tranzistor care le comunică că fenomenul de răscolire a mărilor şi oceanelor se amplifică şi că această masă de noroi şi animale marine înaintează acoperind continentele. Emisiunile de radio încetează. Grupul este nevoit să-şi reorganizeze viaţa în noile condiţii, în timp ce animalele marine de dimensiuni şi forme neobişnuite ies din apă amintind de începuturile preistoriei...

Trăind în condiţii sălbatice, grupul este pe cale să-şi piardă calităţile umane şi să renunţe la avantajele civilizaţiei, aruncînd aparatul de radio, arzînd cărţile, uitînd scrisul şi chiar limbajul devenit inutil; forţa, cruzimea îi stăpîneşte. Totuşi trei persoane din grup păstrează în ascuns urmele civilizaţiei şi repetă pentru a nu uita şi a putea transmite copiilor, învăţăturile secolului XX.

Timpul trece şi urmărim grupul acesta din tată în fiu, reconstruind şi trăind toate epocile istoriei planetei noastre. Este interesant cum personajele îşi «amintesc» de civilizaţia pierdută şi descoperă, inventă o lume mai bună şi mai dreaptă. Dacă aş fi un om bogat aş începe acest film mîine.

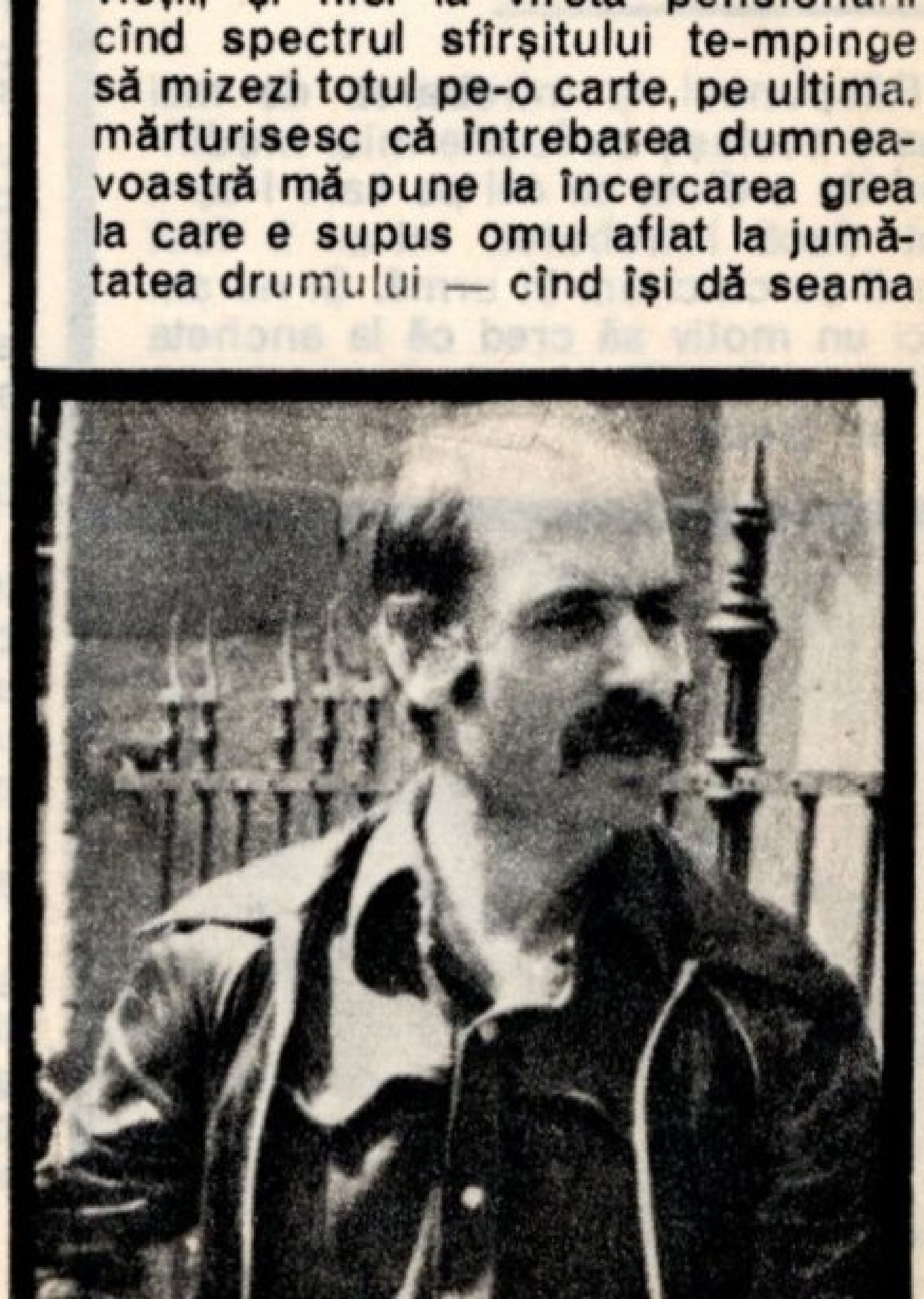
Ioan Grigorescu:

1) Deşi nu invidiez cîtuşi de puţin rolul producătorului-delegat, şi sînt mereu uluit de cei ce se obstinează să-l joace în condiţiile în care statutul funcţiei respective nu este stabilit cu exactitate, dacă, totuşi, prin absurd, mi-aş imagina că sînt pus să fac treaba aceasta, mi-aş dori să realizez filmul următor: să pornesc de la o idee de scenariu adusă de un neveleitar. Să reuşesc să concentrez în jurul ei talentele cele mai entuziaste, cele mai generoase, cele mai împătimite de dragostea dezinteresată faţă de cinematografia românească, şi să-l transform într-un scenariu, apoi într-un film despre care toată lumea, inclusiv regizorul, directorul casei de filme, comisia de consultanţi artistici a acestuia, comisia de dramaturgie cinematografică a Asociaţiei cineaştilor, comisia de specialitate a vicepreşedintelui de resort, studioul de la Buftea, reprezentanţii Centralei «România-film», comisia de vizionare la patru benzi, comisia de vizionare la trei benzi, comisia de vizionare la două benzi, comisia de aprobare pentru copia standard, comisia de calificare, comisia de... în sfîrşit, nu mai ştiu care, să afirme că merită să fi fost făcut. Şi filmul acesta să ajungă, aşa cum a fost visat, imaginat, realizat, văzut, revăzut, răsvăzut, paravăzut — fără nici o tăietură, aprobat, cu respectul cuvenit faţă de semnăturile realizatorilor lui — şi la spectator. Să n-aibă un «forşpan» tapajos, cu surle, cu tobe, cu patetice asigurări că «afară-i vopsit gardu', înăuntru leopardu'», şi să nu păstreze pe generic între zecile de nume înşirate ca pe un pomelnic de acatist, numele meu, ca o compensaţie pentru faptul că aş fi fost în timpul realizării lui, ca musca la arat, ori a cincea roată la căruţă. Asta mi-aş dori.

2. Ca scenarist, aş vrea să fac din nou — dar asta este imposibil — multe din filmele cărora le-am semnat scenariul. Încă nu mi s-a întîmplat să implor pe cineva să-mi şteargă semnătura de pe vreun generic, dar ce deosebire între felul cum am văzut pe ecranul minţii un film, atunci cînd îl scriam şi cum l-am văzut după turnare pe ecranul de pînză al cinematografelor! Filmul pe care îl visez acum, şi la scenariul căruia am lucrat timp de zece ani, este **Sub pecetea tainei** — după scrierile în proză, corespondenţa şi jurnalul intim al lui Mateiu Caragiale. Sper să-l realizeze Mihu Iulian, alături de care am dat ecranului **Felix şi Otilia,** reînnodînd cu acesta firul întrerupt al proiectului de a lăsa în urma mea, alături de scenariile originale, zece ecranizări din tot ce are mai bun — şi continuă să se ducă pe apa sîmbetei a peliculei cinematografice lipsită de har şi respect — tezaurul tot mai împuţinat al literaturii române. Căci este timpul să ne punem întrebarea: ce lăsăm în urma noastră?

Stere Gulea:

Cum nu sînt nici la vîrsta începuturilor, cînd te repezi să răspunzi la orice întrebare, vrînd să arăţi lumii ce exemplar extraordinar ascunde adolescentul sau tînărul cam ignorat de adulţii îmbătrîniţi de grijile vieţii, şi nici la vîrsta pensionării cînd spectrul sfîrşitului te-mpinge să mizezi totul pe-o carte, pe ultima, mărturisesc că întrebarea dumneavoastră mă pune la încercarea grea la care e supus omul aflat la jumătatea drumului — cînd îşi dă seama



că drum de întoarcere nu mai există iar drumul înainte este mult mai imprevizibil decît îşi imaginase şi atunci mizează totul pe prezent.

În fond şi-acest mod, cam pedestru, de a vedea lucrurile, este şi el erodat de o undă de idealism: pentru că orice lucru la care lucrezi în prezent te duce cu gîndul la viitor, sperînd că vei da lovitura.

Deci, oricum am da-o, nu putem scăpa de idealismul congenital fiinţei noastre, cu-atît mai vîrtos, cu cît prezentul cinematografic românesc nu-i prea măgulitor.

Bănuiesc că şi-ntrebarea dumneavoastră tot dintr-un astfel de resort ascuns a plecat! De ce, în fond, să mai punem un accent în plus cînd trăim mai mult în viitor decît în prezent?!

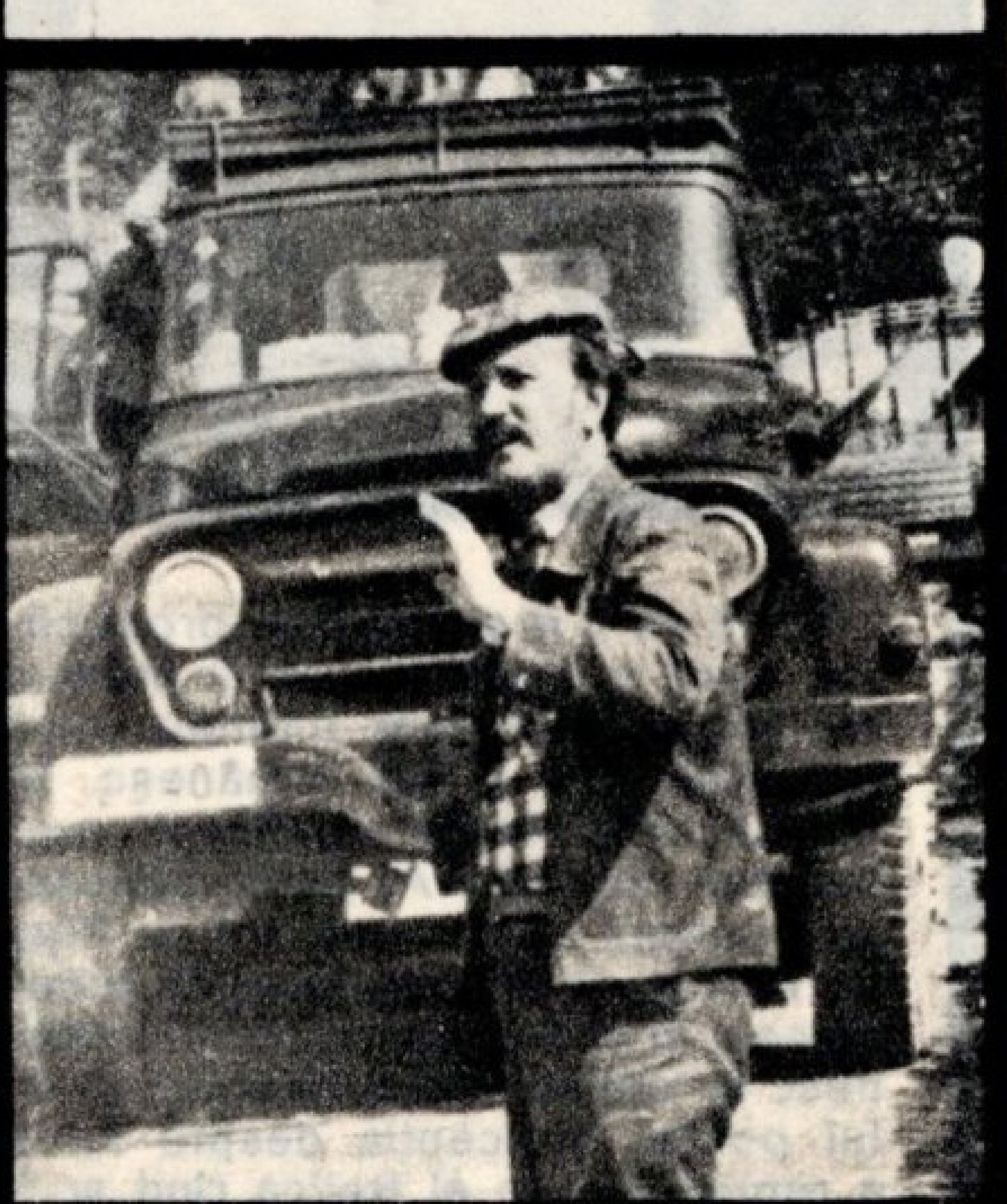
Mircea Radu Iacoban:

Mai întîi aş întreba **pe banii cui se face filmul.** Ideal ar fi să-l produc în «regie proprie» — dar nu-i chip, deoarece mai am de achitat cîteva rate la un aspirator. Rămîne, deci, o singură soluţie: punga statului. Ceea ce mă obligă să nu risc nimic şi să croiesc astfel decupajul încît să placă, începînd cu genericul şi terminînd cu finalul virat (laboratoarele Buftea) către rose-bombon. Voi avea grijă ca scenariul să fie atît de neutru încît să nu deranjeze pe cei de la ACIN. Să fie atît de puternic şi tulburător şi zguduitor încît să placă şi celor de la Casa de filme Nr. 6. Să-mi ofere posibilitatea angajării unor co-scenarişti, iar operatorului, bucuria de a filma cai cu coame în vînt, papură pe-o baltă sub lună şi scene tandre printre perini şi cerceafuri. Să necesite atîtea debutante încît să se justifice organizarea unui concurs de selecţie prezidat de regizor şi ai săi. Să poată fi folosite şemineurile rămase de la «Afacerea Protar», căciula purtată de Emanoil Petruţ în «Tudor» barbişonul lui Cuza din «Rug şi flacără», flamurile «Gloriei-Buzău» din «Totul pentru fotbal» şi formularele de decontare prisoselnice la «Bietul Ioanide». La montaj, să existe suficient material încît să izbutim a încadra fiecare lacrimă între două zîmbete profund optimiste. În rest, totu-i o chestiune de abilitate: dacă respectă regulile de mai sus, filmul va trata, cu aceleaşi (aşteptate) rezultate, scene din viaţa forjorilor ori iubirea cea mare dintre un fluture şi o floare.

Deci, s-a înţeles ce peliculă propun: o comedie intitulată: **Cum se face un film.**

Lucian Mardare:

Dacă aş fi propriul meu producător, aş încerca să fac filme care să-mi dea posibilitatea să analizez oamenii şi adevărurile lor interioare, greu de depistat. Poate romanul lui Marin Preda, «Cel mai iubit dintre pămînteni», urmărind filonul dragostei: «dacă dragoste nu e, nimic nu e!» Sau, poate, aş relua comedia satirică. «Eu şi restul lumii», pe nedrept uitată în sertare, unde Teodor Mazilu tratează incapacitatea unor tineri de a fi responsabili de propria lor fericire şi aroganţa lor de a o privi, de cele mai multe ori, cu vanitate, de sus. Sau m-aş opri la romanul «Patima urşilor albi» de Nicolae Ţic unde un tînăr utecist încearcă să destrame un păienjeniş de minciuni dorind să scoată la iveală adevăruri ruşinoase pentru unii oameni. În căutarea lui fanatică el îşi distruge mitul propriei sale iubiri.



În eventualitatea că mi-ar surîde norocul şi n-aş da faliment, aş încerca să realizez o comedie muzicală după «Mitică Popescu» de Camil Petrescu.

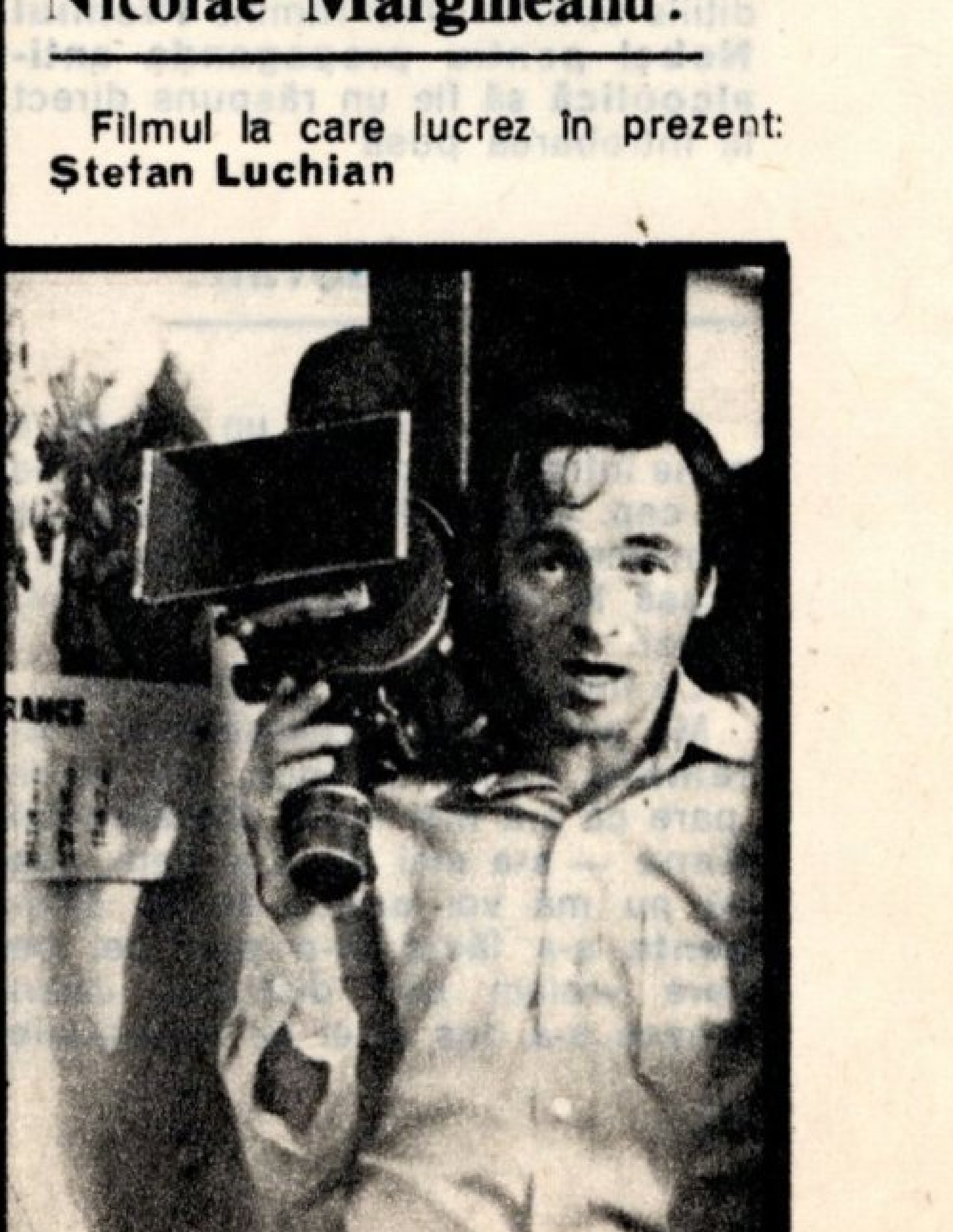
Şi, în sfîrşit, un film care ar putea să aibă titlu: «Pînă la capăt». Scenariul, scris de Bujor Nedelcovici, vrea să demonstreze că nimeni nu are dreptul să sacrifice lumea reală în favoarea lumii fictive.

Manole Marcus:

Ar fi foarte rău, pentru că aş investi toţi banii pe care i-aş avea, plus banii prietenilor — dacă s-ar încumeta vreunul să mă împrumute — mi-aş ipoteca toate veniturile pe următorii 20 de ani, etc., etc., etc., într-un scenariu cu care nici nu ştiu măcar dacă aş avea succes şi care mă obsedează de foarte mult timp, la care am lucrat nepermis de mult şi care — din motive pe care nu le cunosc, sau dacă le cunosc nu le înţeleg, ceea ce de fapt este acelaşi lucru — la ora actuală zace pe undeva într-un sertar. Nu cred că aş reuşi să exprim foarte exact sau să argumentez foarte doct de ce mă interesează scenariul respectiv. Şi cînd spun «interesează», folosesc iar un cuvînt care nu exprimă nimic. Este ca şi cum ai începe să argumentezi teoretic ce proces lăuntric se petrece în tine cînd ţi-e sete. Acum pentru curiozitatea dumneavoastră şi pentru fişa mea filmografică, la rubrica «scenarii nerealizate», să vă dezvălui şi un titlu. Este vorba de un scenariu, mai bine-zis, de o adaptare pentru ecran a romanului **Orgolii** de Augustin Buzura.

Nicolae Mărgineanu:

Filmul la care lucrez în prezent: **Ştefan Luchian**



Iulian Mihu:

Întîi a fost **Flăcăul cu o singură bretea** după Caragiale şi Al. Brătescu-Voineşti, dar s-a spus acum douăzeci de ani că nu era momentul pentru un asemenea scenariu. Şi

din an în an, dictonul a fost repetat pînă am pierdut toate exemplarele şi chiar manuscrisul. Apoi a venit rîndul **Kirei..., O făclie de Paşti** şi **Năpasta**. Astea constituie tabla peste care trecutul a şters cu buretele adînc.

Se pare că o soartă mai bună va avea **Premiul Nobel pentru propaganda antialcoolică,** primit bine de comisia de specialitate de pe lîngă **ACIN**. Aştept un alt scenariu de la George Macovescu, «Anul 1921» şi «Pe tine nu te pot iubi». Lucrez la un decupaj după **Broasca ţestoasă** de Mircea Săndulescu. De asemeni mă pregătesc pentru **Sub pecetea tainei** de Ioan Grigorescu, inspirat de opera lui Mateiu Caragiale şi **Groapa** de Eugen Barbu. Care din ele aş vrea să le fac neapărat? Să fiu sănătos şi aceste ultime cinci titluri să devină tot atîtea certitudini! Asta doresc. Fiindcă este greu să stabileşti dinainte care va fi cel mai bun, presupun că acela care-mi va crea mie şi echipei condiţiile optime. Deci rămîne **Premiul Nobel pentru propaganda antialcoolică** să fie un răspuns direct la întrebarea pusă

Mircea Moldovan:

Aveţi voi, cronicarii, un stil de a pune întrebările de te apucă durerea de cap. Uşoare la prima vedere, ca o momeală bine pregătită. Şi ajuns acasă îţi storci creierii ca să răspunzi.

Ce film aş face ca producător?

Mă gîndesc la **Crucişătorul Potemkin,** un film despre... dar mi se pare că s-a mai făcut. **Cetăţeanul Kane** — s-a mai făcut şi ăsta, aşa că nu mă voi apuca de el. **Diligenţa** s-a făcut şi-n plus cel pe care vroiam să-l distribui, John Wayne, s-a dus şi el cu «veşnicele preerii de vînătoare» ale indienilor apaşi. Am văzut **Dueliştii** şi-mi dau seama că acest film vroiam să nu lipsească din filmografia mea.

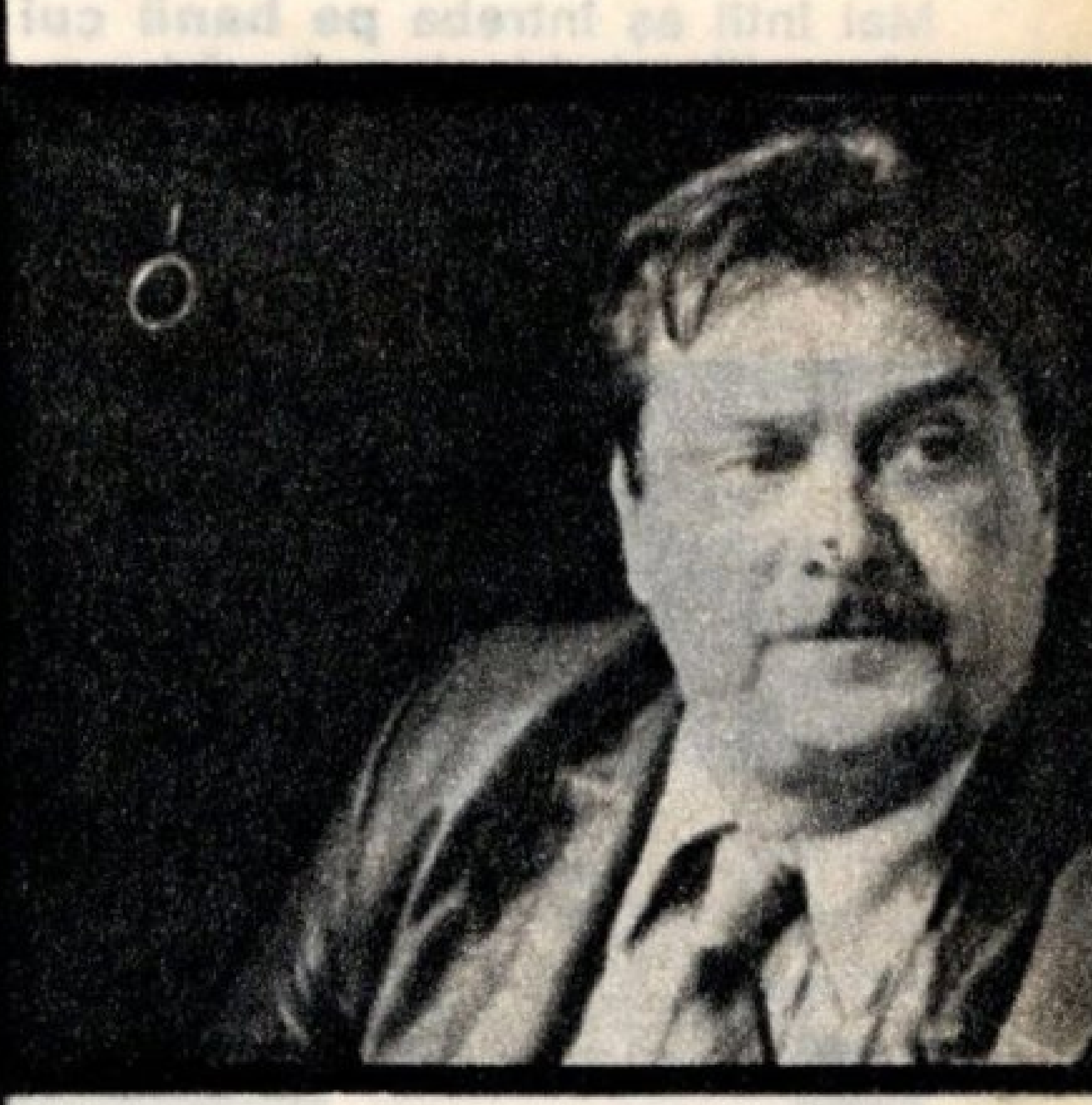
M-am gîndit mulţi ani la un film după romanul «Plecarea Vlaşinilor» al Ioanei Postelnicu. Dar m-am gîndit aşa de mult — am umplut şi coridoarele Buftei cu gîndurile mele — incît acum îl face Mircea Drăgan.

Aşa că dacă aş fi producător... dar nu sînt. Sînt regizor şi aş vrea să nu lipsească din filmografia mea filmele pe care le-am făcut şi mai ales unele care se pot numi «Chiriţa», sau «Drum de soartă şi răzbunare», sau «Poveste valahă», sau...

Francisc Munteanu:

Dacă aş fi propriul meu producător, dacă toţi regizorii ar fi proprii lor producători, s-ar întîmpla ceva formidabil cu filmul românesc. În primul rînd, filmele româneşti n-ar semăna între ele. Ai putea deosebi cu uşurinţă un film realizat de Piţa, de Veroiu, de Mureşan sau de Nicolaescu. În al doilea rînd, filmul românesc ar oglindi exact talentul, nivelul politic, concepţia despre lume a regizorilor. În al treilea rînd, ar fi mult mai variate. Cînd un regizor decupează un scenariu, în primul rînd se gîndeşte la o casă de filme, la redactorii de la casele de filme, la consiliul caselor de filme, la comisia de avizare a scenariilor de pe lîngă **ACIN**, la consilierii de la etajul II. Un gînd curajos este estompat. Un conflict mai puternic este indulcit. Metaforele sînt sărăcite, devin primitive, dar pe înţelesul tuturor. Şi astfel scenariile care trec prin toate comisiile devin cenuşii, încep să semene între ele. Desigur am exagerat, la fel cum şi întrebarea revistei «Cinema» este exagerată. Un regizor nu poate fi propriul său producător. Nu e bine ca un regizor să-şi aprobe singur scenariile. Scenariul ar trebui să fie aprobat de un consiliu al regizorilor. Atîta timp cît acest consiliu al profesioniştilor este doar un for consultativ, el nu este eficace. Să nu creadă nimeni că regizorii nu sînt exigenţi cu colegii lor, cu ei înşişi. Dovadă sînt operele fără de care nu se va putea scrie istoria filmului românesc. Lăsaţi regizorii să fie, laolaltă, propriul lor producător. Un producător exigent, pătruns de spirit partinic, un constructor de nădejde al socialismului din ţara noastră.

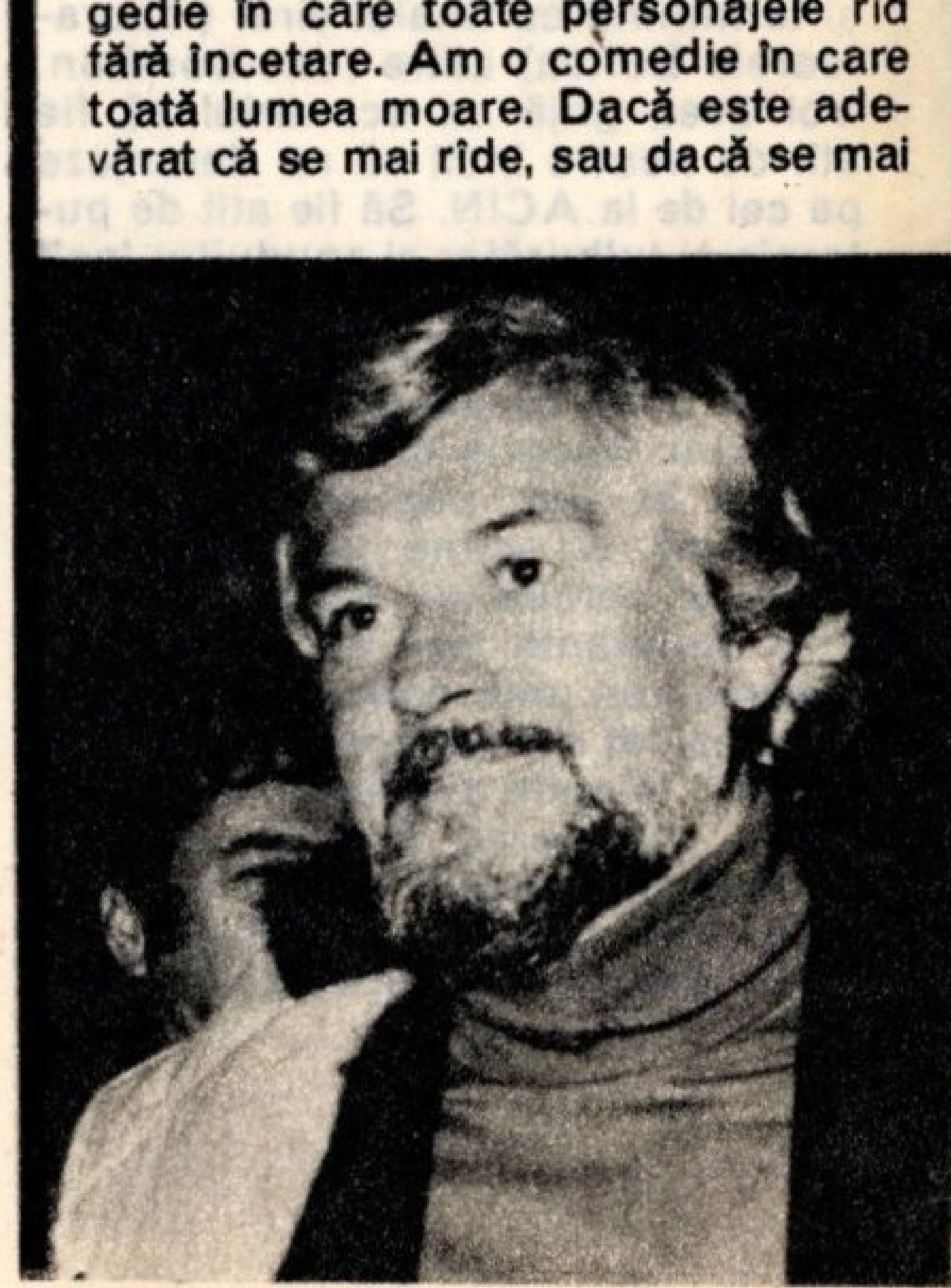
Gheorghe Naghi:



Comedii şi filme pentru copii (nu doar fiindcă rimează). Dacă e să vorbim concret, filmul acela «ideal» ar putea fi «O scrisoare pierdută». Poate că am să-l şi fac.

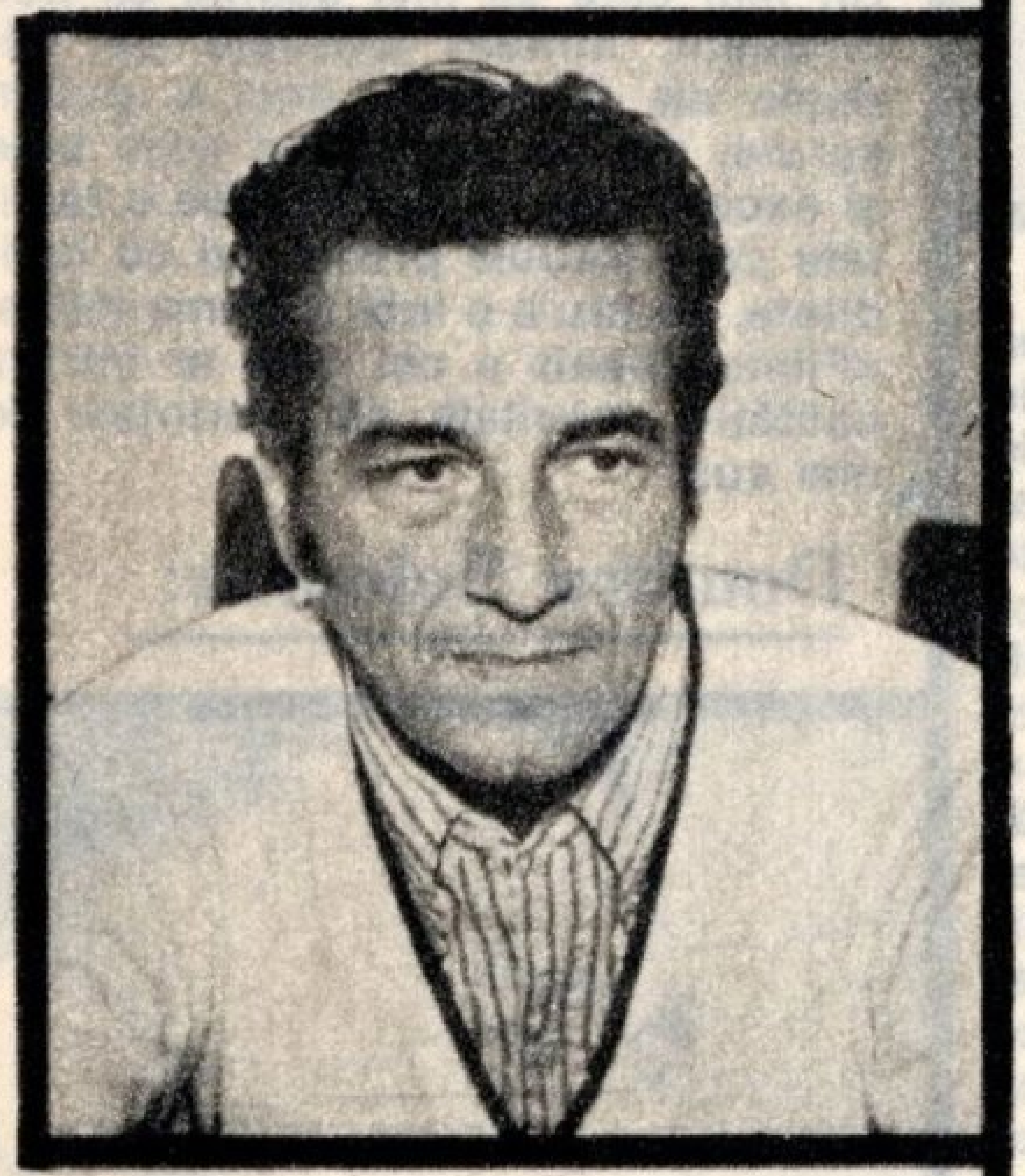
Mircea Mureşan:

Filmul ideal este acela pe care nu-l vom face niciodată. Cred că aş vrea să fac un astfel de film, cum îl numiţi dumneavoastră «ideal», adică o tragedie în care toate personajele rîd fără încetare. Am o comedie în care toată lumea moare. Dacă este adevărat că se mai rîde, sau dacă se mai



întîmplă, să se mai şi moară. De fapt nu vreau să fac nici un film «ideal». Pur şi simplu pentru că nu sînt idealist. Aş vrea să fac un film adevărat, despre mine şi despre cei pe care-i cunosc şi acela nu poate fi în nici un caz ideal.

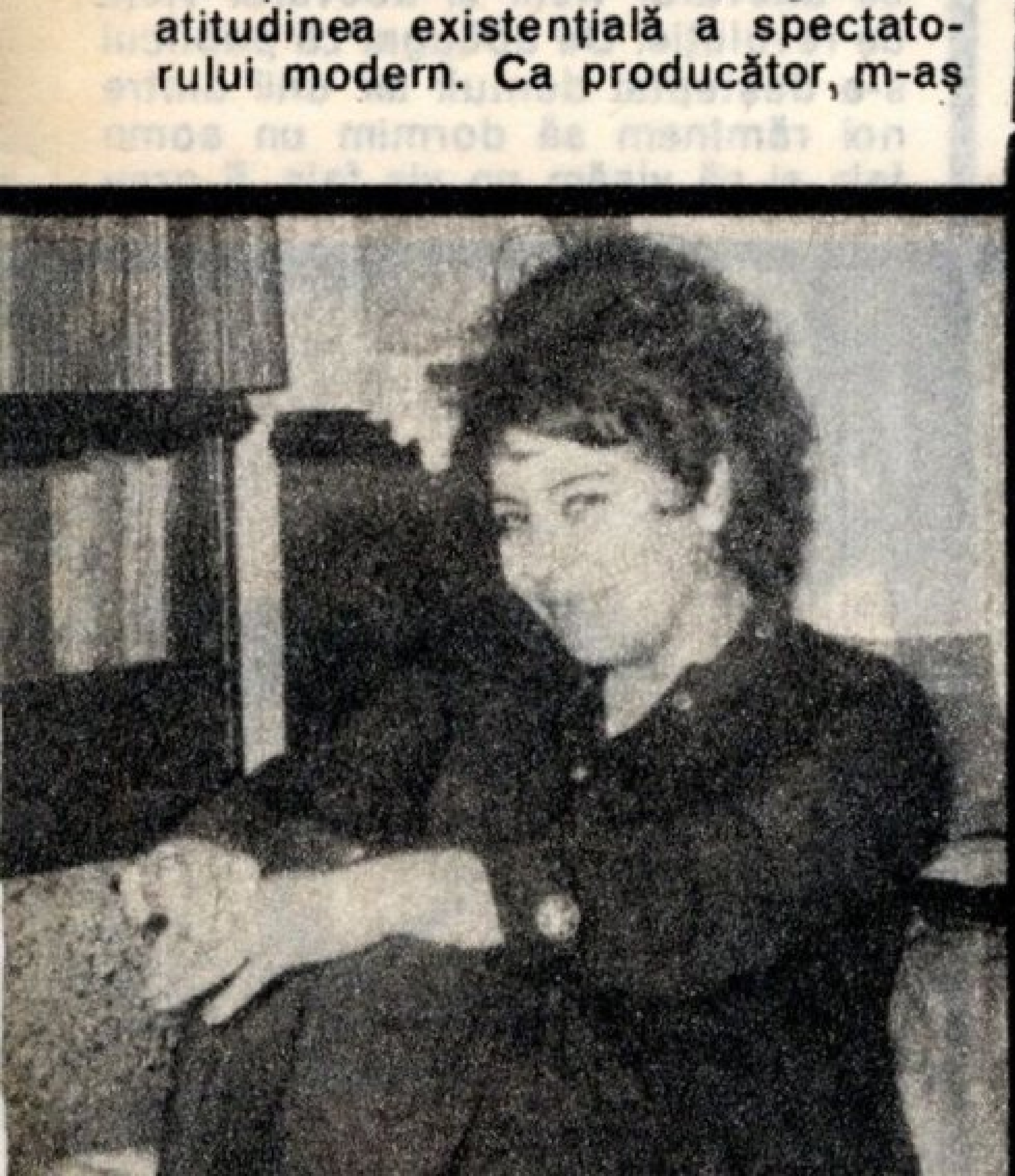
Sergiu Nicolaescu:



Un film sau un ciclu de filme despre istoria Partidului Comunist Român, de la începuturi pînă azi.

Rodica Padina:

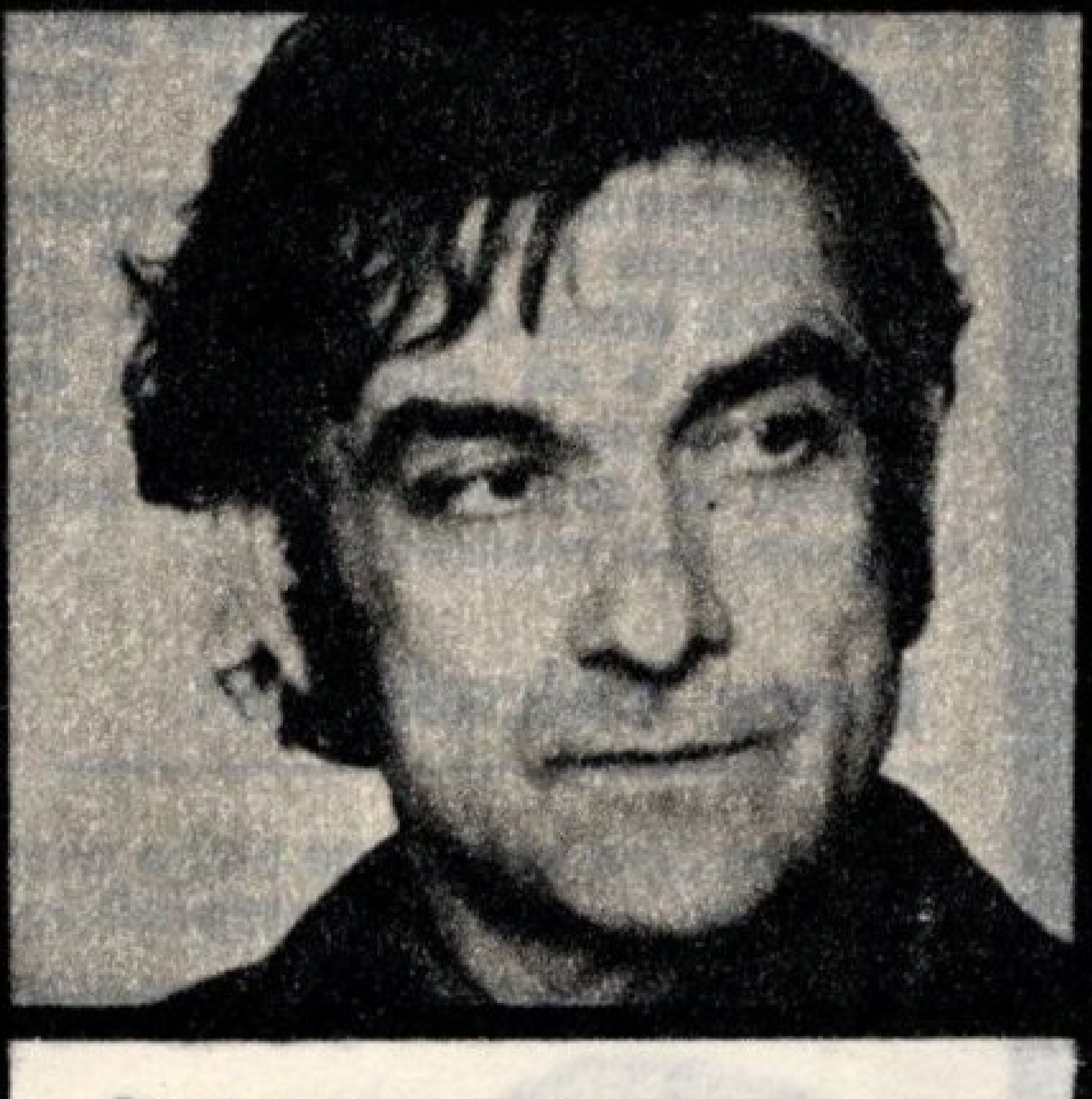
Fără nici o ezitare, comedia. De la comicul burlesc al gagului de situaţii absurde şi nebuneşti, de tip Laurel şi Hardy, prin gagul de tip Pierre Etaix, pînă la comedia amară în forma ei sublimată (şi sublimă) de tip Cehov. Linia desenului comic s-a rafinat (mai aproape de noi se află Pierre Richard şi Mel Brooks) dar nevoia de rîs a spectatorului de azi e la fel de aprigă (poate **şi** mai) decît cea a cinefilului de idei. Fiindcă viaţa lui e mai complicată, smintit de solicitantă, agresîndu-i necontenit creierul cu noxele ei. De aici, imperioasa nevoie de destindere prin comedia eliberatoare, comedia-catharsis, ce capătă valori, în aceste condiţii, nu numai ca răspuns nevoii fiziologice de a rîde, dar şi ca formă de artă, oglindind atitudinea existenţială a spectatorului modern. Ca producător, m-aş autofinanţa fără să-mi tremure mîna, golindu-mi punga pînă la ultimul bănuţ, pentru a aduce spectatorului pe banda de celuloid luciditate dar şi veselie, judecată de valoare dar şi bună dispoziţie. Pentru că o peliculă «serios neserioasă», spumoasă ca o cupă de şampanie mi-ar dubla apoi cîştigul (nu numai bănesc) dacă miza socială e mare. N-aş cheltui banii în zadar. Nevoia de rîs a omului are acoperire în aur.



N-aş vrea să lipsească din filmografia mea — alături de comedie — filmul-meditaţie. Mi-aş scutura buzunarul pentru un **Fragii sălbatici** şi m-aş bate pentru un actor ca Victor Sjöström şi un cameraman ca Gunnar Fischer. «În evul mediu, nişte oameni inteligenţi şi eminenţi aveau obiceiul de a dormi în sicriu pentru a nu uita niciodată importanţa fiecărui minut» — scria Ingmar Bergman. În cîteva rînduri, scenariul «Fragilor»... Nu, n-aş face economii pentru realizarea unui asemenea film, chiar dacă aş răspunde cu capul pentru depăşirea cheltuielilor de producţie şi nu mi-aş scoate banii. Dar cît cîştig de suflet! Şi de materie cenuşie! Nu m-aş da îndărăt să-mi finanţez şi un «thriller», dacă m-ar ţine puterile să-l fac după toate regulile artei ficţiunii şi aventurii pure... După cum nici un «love story» nu m-ar lăsa rece, nici un... Bine că nu mi se dau bani pe mînă ca producător!

P.S. *Nu mă dezic. În drum spre inima spectatorilor am semnat scenariul unei comedii «Străbunica mea, vrăjitoarea».*

Adrian Petringenaru:



Dacă aş fi propriul meu producător, la ora cînd apar aceste rînduri aş fi angajat cu toate puterile şi toate mijloacele de care aş dispune la realizarea unui lung film sentimental şi politic, o «saga» a existenţei noastre din trecutul foarte apropiat, povestită în mai multe episoade pentru cinema şi TV. S-ar intitula poate «A iubi sau a nu iubi», poate «Omul care şi-a asumat totul», poate «Cel mai iubit dintre pămînteni», ca şi răscolitoarea trilogie a lui Marin Preda, pe care filmul ar trebui s-o transpună în imagini şi sunet, şi să o poarte pe marile şi micile ecrane ale lumii, oglindă a unei contemporaneităţi care trebuia să vorbească şi care iată. vorbeşte, în literatură, de la o înălţime artistică şi morală maximă, cu un glas pe care cinematografia nu se poate în cele din urmă să nu-l audă şi să nu-l urmeze.

Dan Piţa:

1) Întrebarea îmi aminteşte de o alta ce se pune copiilor: «Ce vrei să te faci cînd ai să fii mare?» De obicei, răspunsul copiilor e legat de impresia cea mai puternică a zilei respective. Dacă a văzut o maşină grozavă, vrea să se facă şofer, dacă a rămas cu ochii la un avion, vrea să se facă aviator sau dacă se află într-un hotel vrea să se facă recepţioner, ş.a.m.d. Nu-mi amintesc să fi răspuns vreodată în copilărie că vreau să mă fac regizor. Şi totuşi eu fac filme. Făcîndu-le, poate că am fost puţin din fiecare, şi şofer, şi aviator, şi recepţioner. În momentul cînd făceam fiecare filme, eram în situaţia copilului, prizonier al impresiei celei mai puternice. Întîi mi-am dorit **Nunta de piatră** şi l-am făcut, apoi mi-am dorit **Filip cel bun,** apoi **Tănase Scatiu...** De fiecare dată am gîndit şi am acţionat ca propriul meu producător. L-am considerat un film necesar, m-am gîndit la toţi parametrii — deci şi cei economici — m-am gîndit la public, la investiţie, la difuzare... la tot ceea ce trebuia să facă un producător. Dar aşa cum copilului de 5 ani, acel «cînd va fi mare» i se pare o perspectivă abisală, pentru mine, regizor, îmi apare tot aşa situaţia de producător... Aşa că e mai bine să nu mă gîndesc. Mai ales că nu ştiu dacă la întrebarea «Ce-ai vrea să te faci?» aş răspunde vreodată: «Producător».

2) N-aş vrea să lipsească din filmografia mea **Nunta de piatră, Filip cel bun** sau... un film despre regizor şi mişcările lui lăuntrice şi exterioare în momentul cînd se apucă să facă un film. Dar pe acesta l-a făcut Fellini.

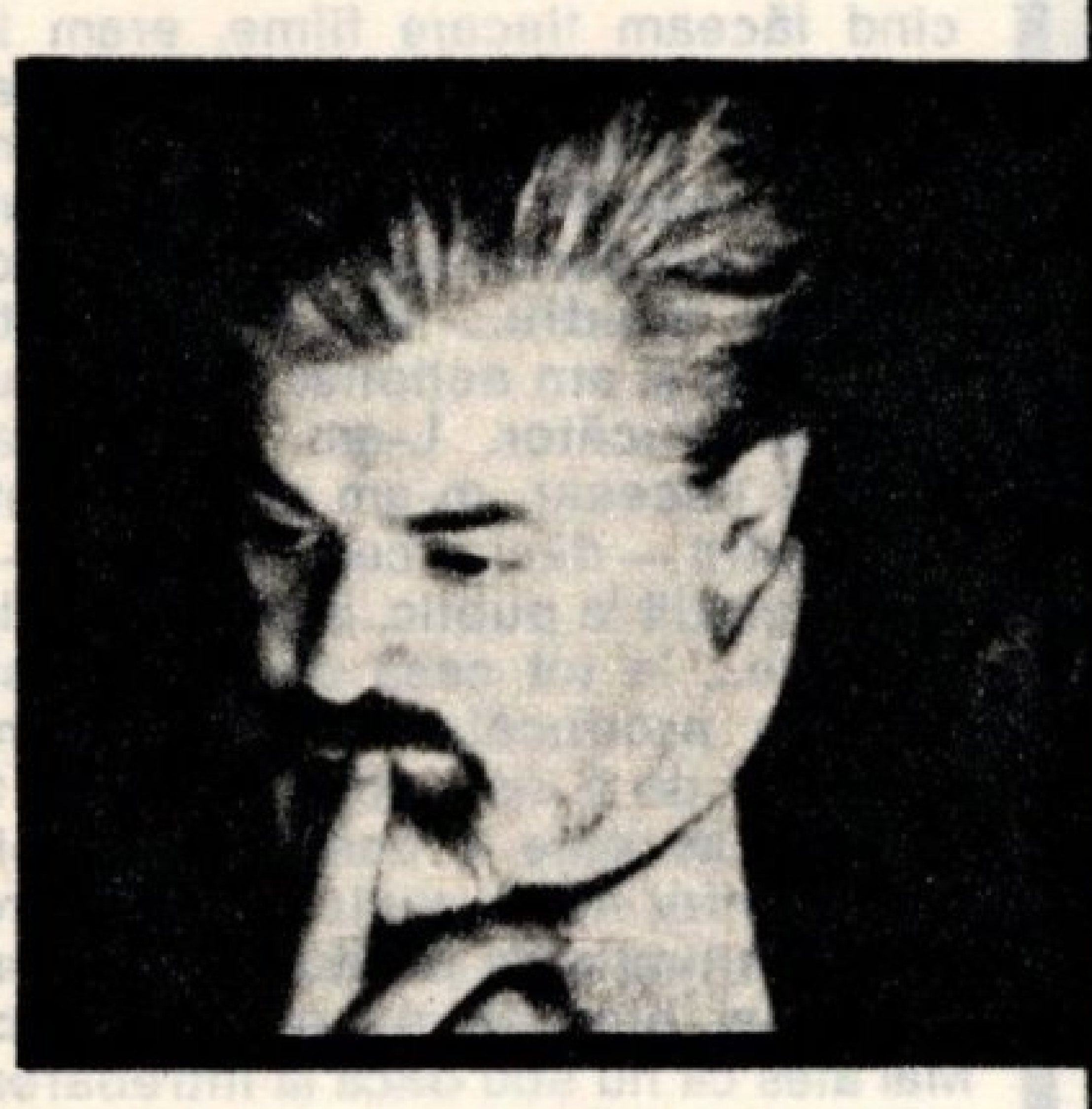
Dumitru Radu Popescu:

Aș face **Mireasa din tren** și **Duios Anastasia trecea**. Amîndouă filme minunate.

Titus Popovici:

Filme ca cele pe care le-am făcut pînă acum.

Ștefan Traian Roman:



Un film scris de mine.

Geo Saizescu:

Nu este nevoie să fiu propriul meu producător, pentru că aceste filme cred că merită să ajungă la inima publicului nostru. Merită să fie cunoscute peste graniță ca deosebite contribuții ale românilor la zestrea de haz a umanității. Nu este nevoie să fiu producător, zic, este nevoie doar să se organizeze producția națională de filme comice. Da, este nevoie de un plan anual de umor cinematografic, care să se îndeplinească așa cum se îndeplinește anual planul de pîine. Dacă în viitor, publicul cinefil va avea parte săptămînal, de o premieră cinematografică națională, dacă în viitor, publicul cinefil va asista lunar la premiera unei comedii cinematografice autohtone, asta da, va însemna că am satisfăcut foamea strămoșească de umor a românului.

Și acum iată un program eventual de filme comico-satirice:

Țiganiada, după Ion Budai Deleanu; **Ciocoii vechi și noi** după Nicolae Filimon; **Tablete din Tara de Kuty** după Tudor Arghezi; **Antologia umorului românesc; Proverbele românilor; Week-end românesc** după Ion Băieșu; **Bișnițarii sau paraziții** după mine; și filme lirico-dramatice:

Trăiască lupta pentru dragoste (jurnalul unei eleve de liceu) după Vasilica Istrate; **Cad frunzele în pustă** după Alexandru Struțeanu; **Vesela viață a nefericitului Anton Pann** după Marin Sorescu; **Căruța cu mere** alături de **Pasărea paradisului sau Amețeala** după D.R. Popescu.

Am răspuns la această întrebare provocatoare în speranța că la următoarele almanahuri (estivale sau hibernale) o să continuați să mă chestionați pe mine și pe cei care răspund de comedie. «Cît din acest program s-a realizat?»

Petre Sălcudeanu:

Un film care să nu uite nici o clipă că arta nu înseamnă fotografierea vieții, ci implicarea în sensurile ei adînci. Un film prin care aș vrea să dovedesc că premiile festivalurilor internaționale nu sînt atît de greu de obținut pentru noi cineaștii români. Un film care să nu uite nici o clipă că arta cinematografică e și industrie și beneficiu, deci spectatorul ar trebui să fie mai mult decît binevenit. Un film care să țină seama că noi, cineaștii, sîntem ajutoare de nădejde ale societății, deci o putem scruta, dar nu pendulînd între bine și excelent, ci ținînd cont de o realitate care trebuie privită azi cu luciditate, pentru a o iubi și stima mîine. «Filmul ideal» e cel care ar întruni calitățile rezultate din dorințele de mai sus.

Dumitru Solomon:

Dacă aș fi fost scenarist și producător, aș fi făcut o comedie despre cum se fac filmele. Întrucît nu prea sînt scenarist, dar sînt cumva producător, n-aș face ceea ce aș fi făcut dacă aș fi fost. Aceasta în eventualitatea că am înțeles bine întrebarea...

Dinu Săraru:

Evident, filme de cea mai strictă actualitate, filme care să spună adevărul despre adevărul vieții, filme care să fie recunoscute de către trăitorii vieții de toate zilele ca adevărate, în orice caz filme pentru spectatori, nu pentru «un grup de tovarăși» care-și închipuie că misiunea lor ideologică este de a feri revoluția de adevărul vieții și adevărul vieții de revoluție. De adăugat că publicul s-a deșteptat demult iar unii dintre noi rămînem să dormim un somn fals și să visăm un vis fals. E greu

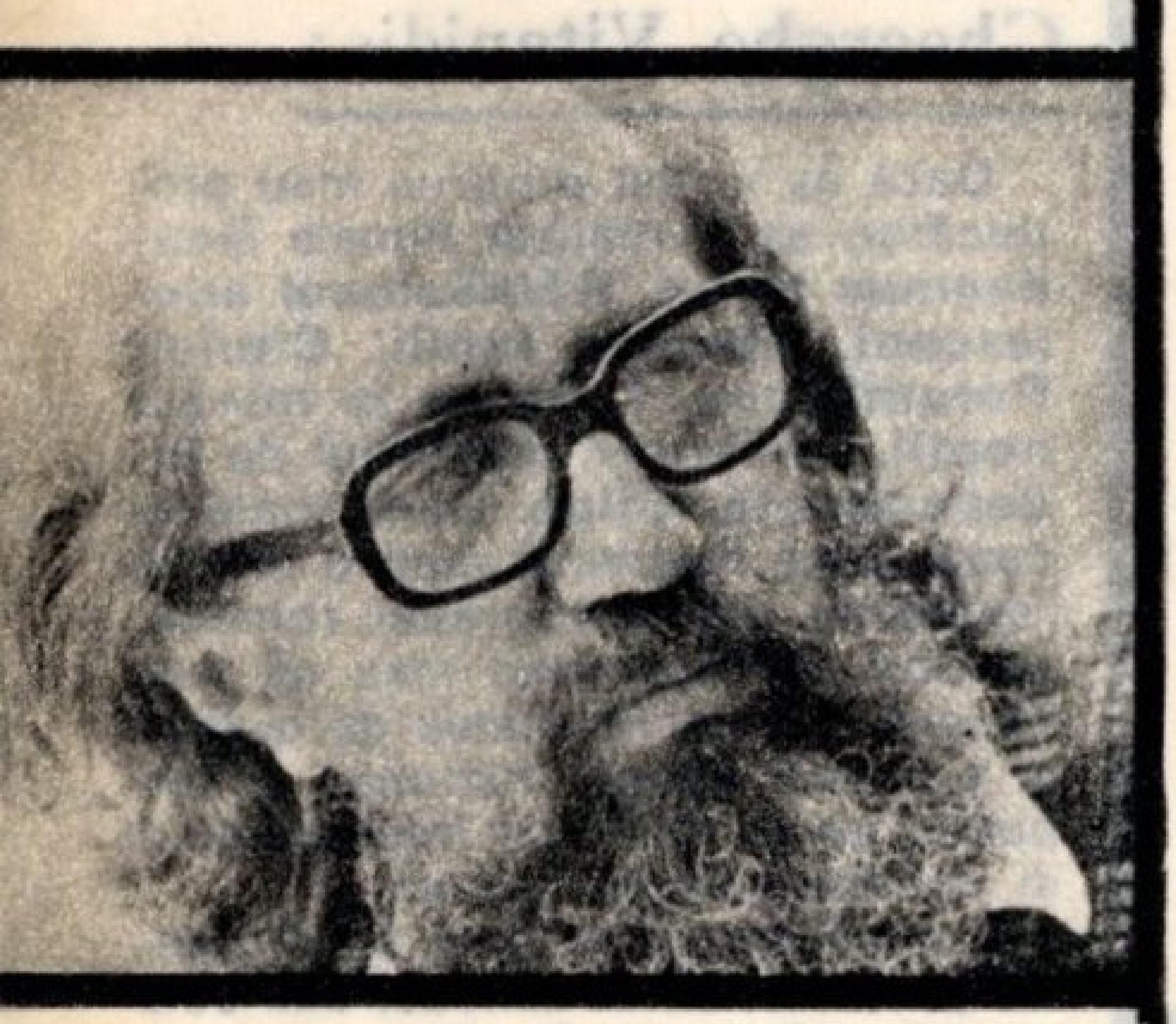
azi de conceput un public atît de oportunist încît să aplaude la fel de frenetic noile filme politice şi adevărurile din marile filme politice produse pe alte meridiane — şi surogatele produse atît de adesea de noi, un fel de cafea din năut.

Şi aici aş vrea să pun o întrebare: nu se gîndeşte nimeni dintre cei care se ocupă direct de film, ce rămîne de pe urma lor în cinematografia românească şi cum vor fi ei judecaţi de viitorime? Nu le e frică de viitor?

Filmul ideal ar fi pentru mine, astăzi, un film neorealist. O să vi se pară paradoxal, dar noi avem azi nevoie de un adevărat curent neorealist în cinematografie, ca să revenim pe pămîntul realităţii.

Avem nevoie de adevăruri zguduitoare ca în «Roma, orele 11», simbolic vorbind fireşte, pentru ca arta cinematografică românească să ajungă să fie degrevată de toate prejudecăţile care inhibă scenarişti, regizori şi actori.

Savel Stiopul:



Este o întrebare care s-ar putea pune unui începător, de la care aţi putea primi eventual şi un răspuns. Eu cred că fiecare film, chiar ideal, îşi are timpul său. Aş fi putut să vă vorbesc despre cîteva filme «ideale» pe care nu le-am făcut la timpul lor, pentru că n-am fost propriul meu producător, dar asta, evident, nu vă interesează.

Constantin Stoiciu:

Cu toate că pare mai curînd o glumă, ideea de a îmbrăca (fie şi pentru acest răgaz estival al almanahului), pielea unui producător exigent, competent, plin de bun gust, de îndrăzneală şi de nelinişte creatoare (există şi aşa ceva!) este suficient de tentantă pentru a o accepta. Înainte, însă, de a-mi produce propriile filme, deocamdată scenarii, cum se mai întîmplă aiurea şi deseori cu folos, se cuvine să privim, chiar şi superficial, în jurul realităţii noastre cinematografice şi să vedem cu ochiul liber cum stăm, ce se cere sau se respinge, pentru a nu greşi din ignoranţă sau din prea multă încredere, pentru a face eventual mai bine decît se face.

Privind, deci, realitatea filmului de actualitate de care, prin forţa împrejurărilor, mă ştiu mai legat (n-am scris niciodată scenarii pentru filme istorice şi astfel riscul de a deveni autorul, parţial al unei capodopere mă ameninţă mai puţin ca pe alţii, recunoscuţi sau nu de critică), trebuie să spun că stăm prost. Într-un fel, mai prost ca niciodată. Spectaculosul regres al filmului nos de actualitate se justifică vădit doar prin incompetenţa producătorilor care decid în ultimă instanţă realizarea unuia sau altuia dintre scenariile propuse, doar prin lipsa de profesionalism a majorităţii scenariştilor, doar prin febrila îngăduinţă a multora dintre regizori, doar prin schimbătoarele umori ale criticii de specialitate, etc.

În aceste condiţii, în acest climat, ca producător, exigent, competent, cu bun gust, îndrăzneţ şi neliniştit nu mi-ar rămîne decît să-mi fac cele două scenarii pe care le-am scris cam de mult: **Fotografii decolorate,** în regia lui Manole Marcus, o poveste poate ceva mai amară despre «cum n-ar trebui să reuşim în viaţă», şi **Culisele iubirii,** în regia lui Dan Piţa, pur şi simplu o poveste de dragoste. Dar deocamdată nu sînt decît scriitor de scenarii.

Dinu Tănase:

1. Nu ştiu. Meseria de producător este cu totul altă meserie.
2. Un film pe care aş vrea să-l fac peste 20—30 de ani, un film despre perioada pe care o trăim în prezent.

Alexandru Tatos:

Din păcate am depăşit vîrsta cînd îmi ardea să visez: nu mai gîndesc la «ideal» ci la concret. Deocamdată nu ştiu ce am să lucrez mîine, aşa că la ce bun să vorbesc despre cum aş vrea să arate filmografia mea... Iar dacă în sufletul şi mintea mea stau filme pe care aş vrea să le fac, niciodată n-am să vorbesc despre ele. Măcar din... superstiţie. Ca să nu spun că trecerea timpului modifică starea, concepţia sau dorinţele unui artist; iar un proiect prea mult amînat sare din etapa lui firească — dacă nu faci un film la timpul său mai bine renunţi.

Filmul ideal? Capodopera! Dar cîţi putem ajunge la ea?...

Nicolae Ţic:

1. Aş colabora cu studiul tv. pentru realizarea unui serial după **Cel mai iubit dintre pămînteni** de Marin Preda. Evident fără a netezi asperităţile şi adevărul cărţii.
2. **Îngerul a strigat** de Fănuş Neagu.
3. **Orgolii** de Augustin Buzura.
4. Aş comanda Malvinei Urşianu un film despre Luchian (fără altă indicaţie decît: să-l facă aşa cum crede, cum simte)
5. I-aş comanda un film lui Jean Georgescu. Poate chiar **O ţăclie de paşti.**
6. **Groapa** de Eugen Barbu.
7. **Păsările** de Alexandru Ivasiuc.
8. Dacă aş fi producător — aş fi un producător subiectiv cu mine, sentimental deci, — aş da aviz de

realizarea scenariului **Navetiştii**, scris de Mircea Daneliuc după cartea mea cu acelaşi titlu. N-ar mai fi nevoie să-l dau spre lectură specialiştilor, întrucît şi casa de filme şi comisia **ACIN** l-au avizat favorabil în urmă cu vreo doi ani. Ar fi doar să-i semnez intrarea în producţie pe care cei în drept s-o facă, n-au făcut-o...

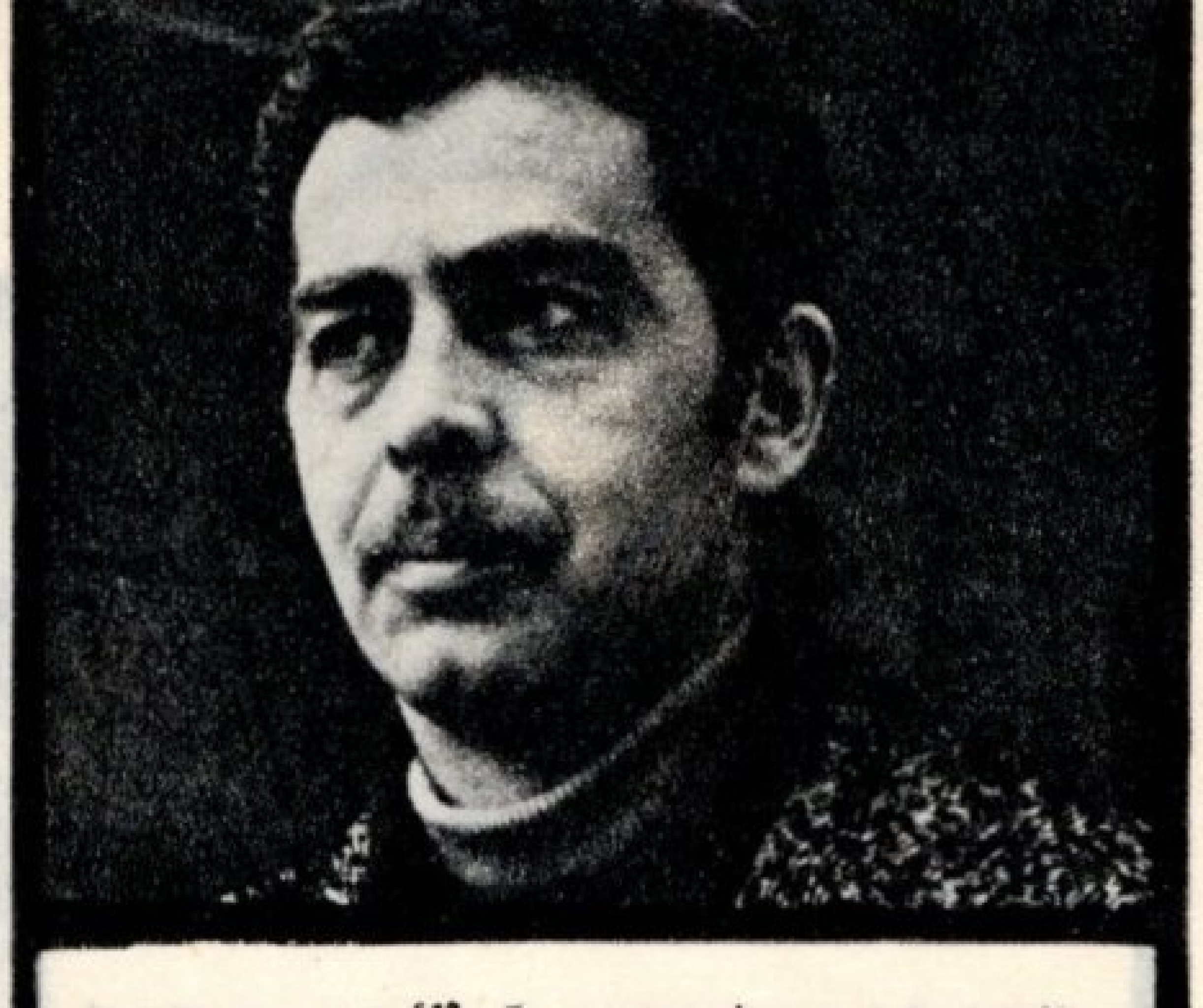
Malvina Urşianu:

Exact filmele pe care le fac.

Timotei Ursu:

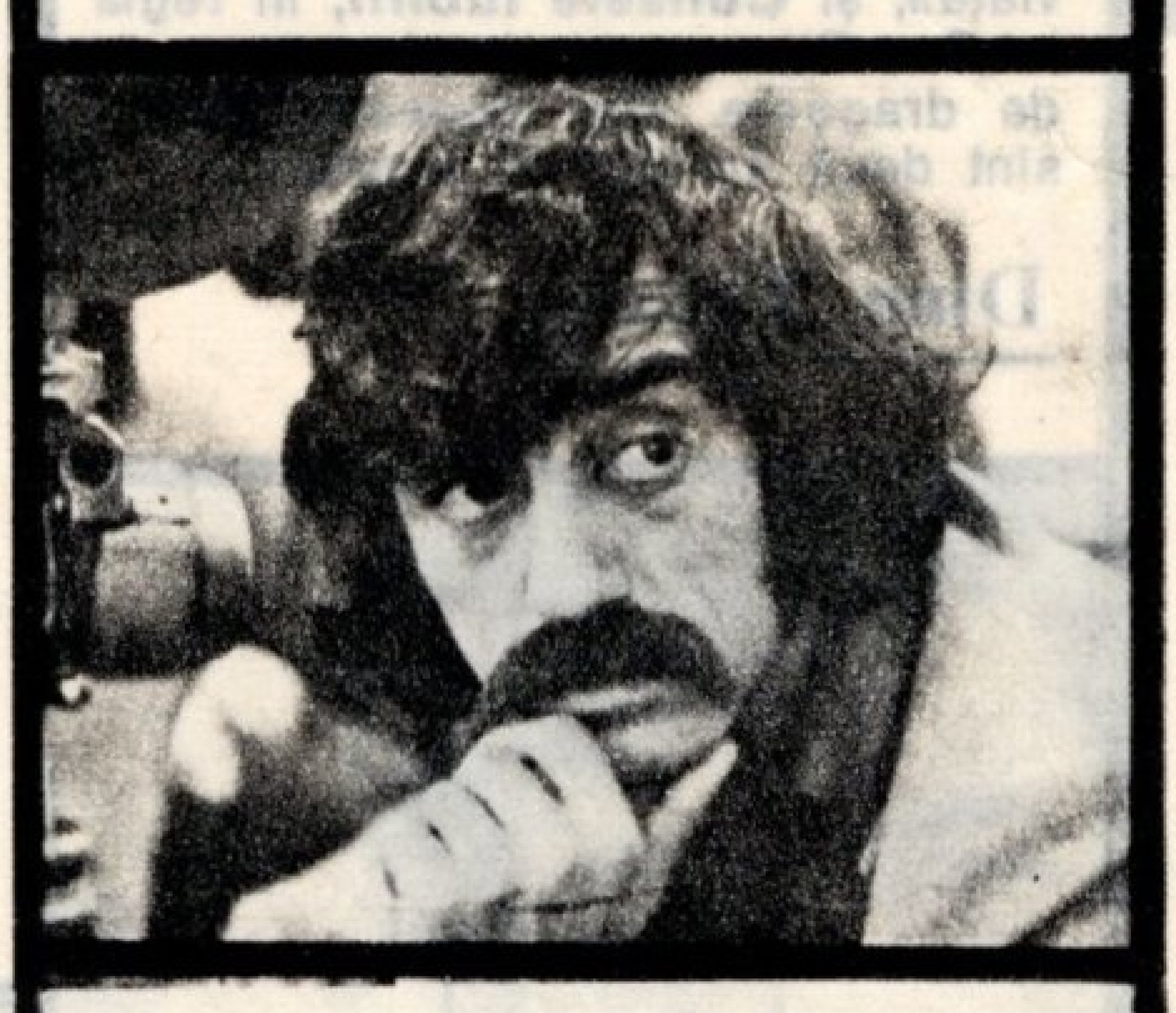
«Dacă aţi fi...»?! Sîntem, sau ideal ar fi să fim şi «de drept» ceea ce sîntem în fapt, obligatoriu, în sufletul nostru. Mă îndoiesc că un creator de film, astăzi, — vreau să spun un creator, nu un meseriaş de duzină — nu e dublat de un virtual producător, care înţelege perfect cum şi de ce trebuie realizat un film. Doar nu gîndim pentru sertarul cu amintiri de familie: propunînd producţiei un film, anticipăm şi raţiunile producătorului efectiv (fără de care un film, în condiţiile cinematografiei industriale, evident — nu poate exista altfel decît pe hîrtie...) O situaţie mai apropiată de ideal ar fi aceea de a dubla personalitatea tuturor producătorilor noştri efectivi şi cu conştiinţa creaţiei artistice, autentice; cu înţelegerea faptului că o poezie înseamnă poezia scrisă, nu povestită, că un tablou — înseamnă culoare pe pînză şi nu rezumatul lui pe un petec de hîrtie, — şi aşa mai departe, sau şi aşa mai aproape... În esenţă, cu conştiinţa faptului că un film nu e o povestire care mai trebuie tipărită pe peliculă, ci, la «intrarea în producţie», 25% un proiect în cuvinte, cît pot spune cuvintele, plus 75% personalitatea, hotărîtoare, a unui viitor autor.

Cît despre «filmul ideal», credeţi-mă că pentru noi, sau mai exact: pentru o mare parte dintre noi, acesta este filmul următor în condiţia sa «ideală». Probabil, de fiecare dată, un film care să semene cît mai mult cu tine însuţi şi cît mai puţin cu modele de referinţă anterioare (din păcate tocmai cele pe care se sprijină, uneori cu comoditate, experienţa producătorului efectiv).



Am regizat sau scris scenarii pornind de la un gînd, un subiect sau un model literar al altcuiva; sînt sigur că ele au semănat numai cu mine. Voi mai face, cu necesitate, asta. Şi asta. Dar acum sînt în iureşul de întrebări şi răspunsuri al unui subiect în totalitatea sa original, născut pe puntea unui trawler de pescuit în 1976, undeva în Atlanticul de sud. Scenariul se numeşte **Cartul cîinelui,** personajele sînt, ca identitate imediată, marinari din flota de pescuit oceanic, dar sper ca — în ei — să ne întîlnim pe noi înşine, aşa cum sîntem, cu întrebări şi răspunsuri, mai ales cu întrebări, independent de identitate. Am fost mereu impresionat de mărturisirea lui Bergman, care spunea că-şi propune fiecare nou film ca şi cum acesta ar fi ultimul. Cred că şansa proiectului meu, faţă de mine însumi, ar fi aceea de a-l socoti **singurul...**

Constantin Vaeni:



Nu s-ar putea spune că întrebarea dumneavoastră e lipsită de acel... farmec reportericesc, datorat în bună măsură infuziei poetice conţinute, vis-à-vis de un răspuns ce se impune a fi, după părerea mea, tot poetic, asemănător răspunsului pe care l-ar imagina un copil, căruia i s-ar pune întrebarea: «Ce-ai face Vaeni, dacă în locul tricicletei, ai avea o cămilă?»... Pentru a fi consecvent farmecului poetic al întrebării dumneavoastră, încerc să fiu cît pot de sincer: «Cred că dacă aş avea în loc de tricicletă o cămilă, şi dacă mamiferul ar fi într-adevăr al meu, cel puţin atîta timp cît să ne putem antrena foarte bine, — aş cîştiga, poate, «suta de metri plat», la prima competiţie serioasă de aeromodelism

Zidul, Buzduganul cu trei peceţi, Vacanţă tragică, sau scurtmetrajele artistice: **Apoi s-a născut oraşul, Lungul drum al pîinii către casă, Ion Jalea, Aproape totul despre grîu...** sînt toate clipe de viaţă trăită cu adevărat, de care ori de cîte ori îmi voi aduce aminte nu voi avea motive să roşesc, nici să evit privirile cuiva. Sper să fie atestată această demnitate calmă, cu care rostesc titlurile filmelor realizate, de tot ceea ce voi mai realiza, chiar dacă, din raţiuni conjuncturale subiective, străine adevăratelor analize, vor mai apare păreri ale unor cronicari de ocazie, sau ale unor «specialişti» aciuiţi prin miraculoase comisii de pus note, care confundă, de cînd lumea, ideologia cu comercialul, şi diletantismul, calofilia sau colajul (uneori practicate cu indecenţă, chiar) cu cinematograful, cu rostul şi necesitatea lui.

Gheorghe Vitanidis:

Dacă aş fi fost propriul meu producător, aş fi realizat filmele **Gaudeamus igitur, Răutăciosul adolescent, Facerea lumii, Ciprian Porumbescu, Casa de la miezul nopţii, Cantemir, Războiul de Independenţă, Clipa.** Dacă toate aceste filme figurează cumva printre realizările cinematografiei române, aş dori ca răspunsul meu să vorbească despre libertatea de creaţie şi eventual despre fuziunea şi impactul ce se produce între creatori şi comandamentul social.

Din păcate trăim prea scurt pentru profesiunea de cineast sau este prea lungă perioada de realizare a unui film pentru ca un regizor să-şi poată materializa visele. Am un volum în lucru, intitulat **Filmele pe care nu le-am făcut** şi printre titluri se află **Scrisori întîrziate, Nelinişte, Brâncuşi, Treptele mării, Colind însîngerat, Bălcescu...** Dar sînt nevoit să mă opresc, întrucît unele dintre ele sînt deja realizate de alţi colegi ai mei. Din păcate (iarăşi din păcate!), filmul nu beneficiază de aceleaşi şanse pe care le are spectacolul scenic, care mi-ar fi permis să montez «spectacolul meu» pe o scenă, din provincie de pildă.

Dacă aş fi fost propriul meu producător aş fi început filmul **Burebista** cu doi ani mai devreme.

Un aliat de mare nădejde

Dacă subiectul şchioapătă, dacă ideea suferă de inaniţie, dacă scenariul cade la mijloc între şchiopătare şi înfometare, dacă, finalmente, în disperare — disperarea fiind semnul de sănătate al optimismului — regizorul îşi spune: «Las'c-o să fie bine», să fiţi siguri, în clipa aceea s-a gîndit la actori. Dacă subiectul este trăznet, dacă ideea plezneşte de adevăr, dacă scenariul se rotunjeşte asupra lor într-una din acele minuni numite Film, în capul regizorului filmul acela este gata, pentru că el, actorul, a fost acolo dintru început.

Mereu prezenţi, cu talentul, cu competenţa, cu dăruirea, cu ambiţiile şi cu dorinţele lor de mai bine şi mai bine, actorii noştri «fac faţă» în orice film şi în orice situaţie. Cu ei începe succesul unui film, uneori cu ei se şi termină. Dacă dăm o raită prin filmele acestei jumătăţi de stagiuni şi mai bine, descoperim un adevăr descoperit de multă vreme: ne putem plînge de orice, nu ne putem plînge de actori. La capitolul ăsta, din fericire, nu putem spune: nu avem. Pentru că avem.

«A» de la «a avea». «A» de la «actor». Şi:

Sub semnul profundei seriozităţi (Violeta Andrei)

O atitudine faţă de profesie (Mircea Albulescu)

A de la atitudine

Mircea Albulescu este, dincolo sau dincoace de talentul cu care ne-am obişnuit — că ce repede ne obişnuim cu cele bune — o atitudine faţă de profesia de actor. Pentru el a fi actor nu înseamnă un rol azi şi altul peste un an, ci o stare permanentă de joc. De joc, nu de joacă, pentru că nimic mai străin acestui munte de talent care este Mircea Albulescu, decît joacă în şi cu meseria. Seriozitatea lui profesională nu are margini. Dorința de a scoate nu apa, ci sensul din piatra seacă a celui mai pricăjit personaj, de asemenea. Lucrul ăsta sare în ochi, mai ales atunci cînd e vorba de personaje modeste ca cel din **Artista, dolarii și ardelenii,** în care Albulescu a pompat cu răbdare intenție după intenție de salvare. Aceeași răbdare cu care cu ani în urmă, și-a migălit acel personaj unic în peisajul filmelor noastre «cu țărani», Borcea din **Ultima noapte a singurătății** și **Drumuri în cumpănă.** Pentru ca un actor ocupat în teatru, ocupat în film să găsească timpul de coacere pentru un personaj anume, să trăiască în și cu acel personaj doi ani, nu trebuie numai talent, nu trebuie numai meserie, mai trebuie și acea atitudine gravă în fața meseriei pe care tocmai talentul o impune oricărui actor care se respectă. Atitudinea de adîncă smerenie pe care Mircea Albulescu și-o cultivă film după film și indiferent de întinderea rolului.

Aceeași atitudine smerită dar blîndă, îndulcită de feminitate, la **Violeta Andrei.** Și aceeași răbdare. Peste capul Violetei Andrei nu a plouat cu roluri, dar acelea puține cîte au fost, poartă apăsat însemnul respectului față de sine și față de profesia aleasă. Toate atu-urile unui fizic plăcut, dominat de frumusețe, grație și farmec sînt cu obstinație supuse personajului. Acestei neveste de învățător, de pildă, din **Lumina palidă a durerii,** construit cu o infinită grijă pentru încărcătura lui dureros omenească și poate, rodul cel mai frumos al unei cariere actoricești, sub semnul atitudinii de profundă seriozitate profesională. Este semnul unui artist care își stimează munca și breasla și vine — dintotdeauna — în întîmpinarea publicului cu infinit respect și statornică dragoste.

B de la biruință

În drumul lor mai lung sau mai scurt de călători neobosiți pe tărîmul artei cinematografice, actorii noștri au de biruit fel și feluri de obstacole. Obstacolul unor partituri firave cel mai adesea; obstacolul unui fizic prea special; obstacolul, uneori, propriei personalități care tentează regizorii spre același emploi, același pînă la oboseală, același uneori pînă la plictiseala — plictiseala actorului, plictiseala spectatorului.

Ani de zile **Marga Barbu** s-a luptat să sară acest obstacol. Ea era «femeia fatală» cu care însă cinematografia noastră nu prea avea ce face. De unde atîtea femei fatale? Saltul în personajul luminos-picant al Aniței din **Haiducii** a plasat-o însă, pentru alți ani de zile, în altă zonă fixă. Răbdătoare și încrezătoare în răbdarea ei, Marga Barbu a așteptat personajul acela care să-i permită să «dea» tot ceea ce simțea ea că poate da ca actriță. Nu doar vitalitatea și farmecul prezenței, nu doar neastîmpărul și robustețea, nu doar jumătăți de structuri umane, ci întregul unei structuri anume. Așteptarea, răbdătoarea ei așteptare, s-a încununat anul acesta cu Farfara Valsamaky din **Bietul Ioanide,** construit de actriță cu o bucurie anume tocmai pentru latura omenesc dramatică și nu pentru aceea monden strălucitoare. Biruința Margăi Barbu este aceea asupra prejudecății care obligă o actriță să urmeze nu linia interioară a personalității ei, ci liniile exterioare. Coaja și nu miezul.

Cu **Leopoldina Bălănuță** lucrurile au stat de la început exact pe dos: ea nu avea un «fizic de cinema». Chipul ei de o atît de nobilă și sensibilă expresivitate, un chip pe care se citesc gîndurile în toată fuga lor către exprimare, era prea grăitor. Ea nu putea interpreta personajele neutre și neutru feminine, pentru că ea nu poate fi cu nici un chip un personaj neutru, o femeie oarecare. Ea era și este o femeie anume, de o sensibilitate anume, cu o ardere și cu trăiri anume. Pentru ea sînt făcute personajele cu destin special. Ca această Madame Ioanide, discretă, tăcută, supusă dar cu dîrzenie, aparent rece, în fond adînc rănită de tot ce se întîmplă în ea și în jurul ei. Ea putea fi și acea mamă a lui Ion, acea țărancă puternică în sărăcia ei, mamă ca fiarele pădurii, aprigă în luciditatea ei profund țărănească, cu hazul trist și cu tristețea zîmbitoare. Leopoldina Bălănuță este o actriță învingătoare la ora la care frumusețile ecranului se retrag cu un suspin din fața obiectivului.

Aici, într-un fel, destinul actoricesc al Leopoldinei Bălănuță îl întîlnește pe cel al lui **Ion Besoiu.** Și el din familia specialilor, nu s-a răsfățat în roluri de june-prim, nu s-a răsfățat în nici un fel de roluri pe măsura lui. El a fost însă întotdeauna, cu maximă exactitate, ceea ce cerea partitura, purtînd din personaj în personaj datele specifice: sensibilitatea extremă, ușoara melancolie, chiar în cele mai puternice și perfide structuri umane pe care le avea de interpretat. Pentru Ion Besoiu nu există pozitivi-pozitivi și negativi-negativi, albul nu e de nea și negrul nu e de cărbune, culorile alunecă unele în altele, se amestecă sau se despart și din toată mișcarea asta ies personaje cu conturul incert, pe care nu le poți judeca niciodată pînă la capăt, pentru că nu se păstrează niciodată de la un capăt la altul în cușca aceleiași linii. Ultima mostră, Popa Belciug din **Ion,** atît de ușor de jucat într-o singură notă, cu atîta abilitate adus de Ion Besoiu în apele lui mereu mișcătoare. Sigur că o asemenea structură artistică nu poate fi împrumutată oricărui personaj. Cel care o are trebuie să știe să renunțe și aceasta este biruința lui Ion Besoiu.

La **Tamara Buciuceanu** lupta se duce cu o imagine foarte dragă spectatorilor. Ea este hazul bonom, candoarea jucată cu ochiade complice, maliția din vocea ce se sparge într-o acută bine chibzuită să dea sens comic replicii fals grave, ea este hohotul de rîs în fața unui zîmbet mieros cu perfidie și prostuț cu inteligență, ea este, din toate fibrele actriță de comedie și nimeni nu vrea s-o vadă altfel. Nimeni nu vrea să se lipsească de imaginea ei concretă întru bună dispoziție. Maria Herdelea a fost un act de împotrivire la această imagine. Prin ea Tamara Buciuceanu a scăpat de sub tirania schemei și a alunecat blînd într-un personaj de toate zilele, cu existența împărțită între zîmbet și lacrimă. Și-a învins, adică, propria-i imagine, propunînd în schimb o alta, aceea a unei actrițe capabilă să transmită nu numai o bună dispoziție fabricată cu măiestrie, ci și fiorul dramatic al unui personaj, la suprafață comic și în adînc nespus de trist.

Cea mai spectaculoasă biruință a stagiunii — spectaculoasă și pentru că neașteptată — a revenit **Eugeniei Bosînceanu.** Toate micile ei roluri de pînă acum trădau o actriță cu talentul sigur și meșteșugul la fel. Doamna Elena din **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu** a proiectat-o dintr-o dată într-o actriță de mare forță și de amplă respirație. Nici o fisură în acest personaj cu vigoarea reținută și demnitatea conștientă, nici o șovăire în jocul actriței, cîntărit cu un simț al măsurii care îndeobște se cîștigă pas cu pas și se face văzut la capătul unei vaste experiențe. Biruința Eugeniei Bosînceanu este atît de mare încît atinge termenul «revelației».

C de la concis, concentrare, combustie

Marca talentului numit **Ion Caramitru** a fost de la început, concizia. El este actorul gesturilor puține, al tăcerilor grăitoare, al privirilor care anunță și mai apoi completează cuvîntul, replica. Ion Caramitru n-a fost niciodată un exteriorizat. Arma lui nu este fier-

Farmec şi inteligenţă fremătătoare (Marga Barbu)

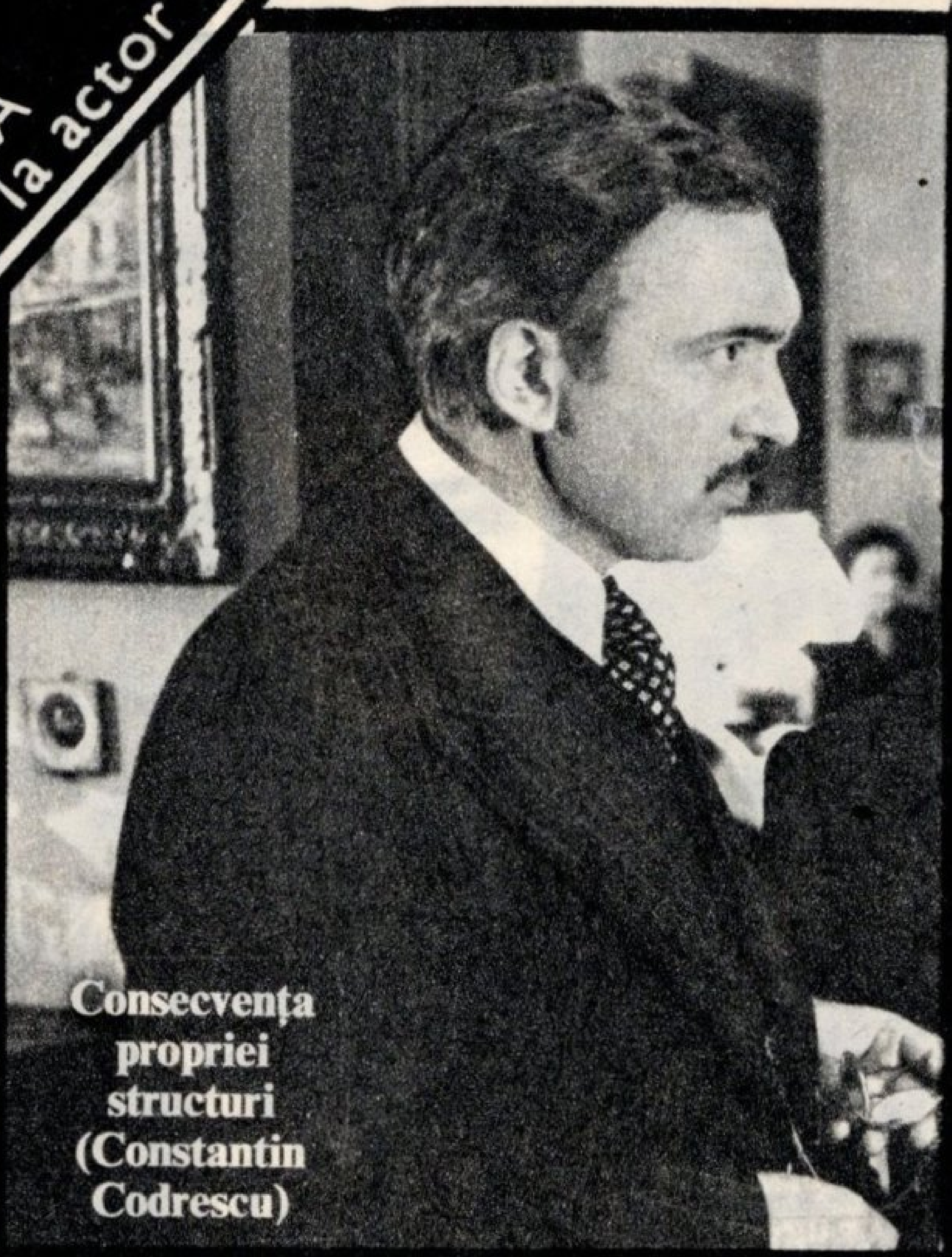
Fără nici o şovăire (Eugenia Bosînceanu)

O nobilă expresivitate (Leopoldina Bălănuţă)

Din familia specialilor (Ion Besoiu şi Catrinel Dumitrescu)

binţeala, ci răceala. O armă din ce în ce mai ascuţită şi folosită întotdeauna cu succes. «Eroul» lui din **Bietul Ioanide** părea să-l atragă în afara propriului temperament. Aparent, prinţul apucat şi isteric nu se împăca cu luciditatea şi calmul actorului. Ion Caramitru însă nu s-a dus la suprafaţa personajului ci a coborît în adîncul esenţei lui. Nervozitatea, fanatismul, isteria personajului capătă în interpretarea rece a actorului surdină, dar o surdină care pune în valoare fondul de gravitate al unei fiinţe bolnave. Gesturile scurte, abrupte, frînte, privirile care fug şi se fixează brusc, reci, goale, într-un punct, dau întreaga dimensiunii tragice a căderii în afara normalului. Ion Caramitru şi-a folosit din plin şi cu succes arma conciziei ascuţită la tăioşenia unei lame de brici.

După ani de zile în care ecranul n-a văzut chipul **Andei Călugăreanu**, iat-o în fine, la mică distanţă, în două roluri: Sultana din **Bietul Ioanide**, rol se-



Consecvența propriei structuri (Constantin Codrescu)

O privire care încearcă să înțeleagă (Anda Călugăreanu)

cundar doar ca întindere și Nușa în **Stop cadru la masă.** Fata asta nonconformistă, lucidă, liberă și nespus de tristă în libertatea ei, cu vocea ușor răgușită, răsfățat răgușită, cu prezența vorbăreață, expresivă, cu gesturile vii, oprite brusc de o mirare adîncă în fața a ceea ce i se întîmplă, mirare care urcă din toată ființa ei zbuciumată pînă în privirile de o intensitate neobișnuită, fixate asupra partenerului sau asupra lumii, o privire concentrată, care încearcă să înțeleagă, care caută răspuns la un niciodată rostit: de ce? Concentrarea asta din priviri este punctul forte al Andei Călugăreanu, cheia de boltă a talentului ei. Un talent abia descoperit pentru film, de care filmul ar trebui să profite «cît sîntem încă tineri».

Concentrarea este semnul sub care respiră și talentul lui **Ilarion Ciobanu.** De astădată, o concentrare în acord cu gestica și replica. Un concentrat de concentrare, ca să zic așa, pe care actorul l-a dăruit de fiecare dată un pic altfel, fiecăruia din personajele sale, deci și bace-lui Traian din **Artista, dolarii și ardelenii.** Nici cea mai hazlie situație nu poate dilua soluția suprasaturată de sens pe care o poartă în toată ființa sa bacele, în ciuda, cu totul în ciuda notei de pitoresc. Ilarion Ciobanu are harul rar să transforme dintr-o privire pitorescul în adevăr, și gluma în serios, în gravitate, o gravitate masivă, statuară. «C» de la concentrare...

Aceeași concentrare dar cît de alta — flegmatică, perfidă, fals candidă — acoperă personajele care «cad» în mîna lui **Octavian Cotescu.** La el nimic nu e sigur, nimic nu stă sub semnul statorniciei, dimpotrivă, personajele alunecă elegant dinspre slăbiciune spre forță — forța celui slab — dinspre candoare spre perfidie, dinspre aroganță spre umilință, dinspre fermitate spre compromis. Plăcerea lui de actor este să caute tot timpul nuanțele acestui prototip uman. Ultima oară l-a găsit în Herdelea, din **Ion,** pe care în mod sigur Rebreanu nu l-a gîndit cu atîtea meandre, dar de ce este un actor actor, dacă nu ca să ducă mai departe, să atragă în mrejele propriei personalități, un personaj sau altul?

Concentrare, concizie, consecvență = **Cornel Coman.** Prezența lui este calmă și tăcută în chiar mii-

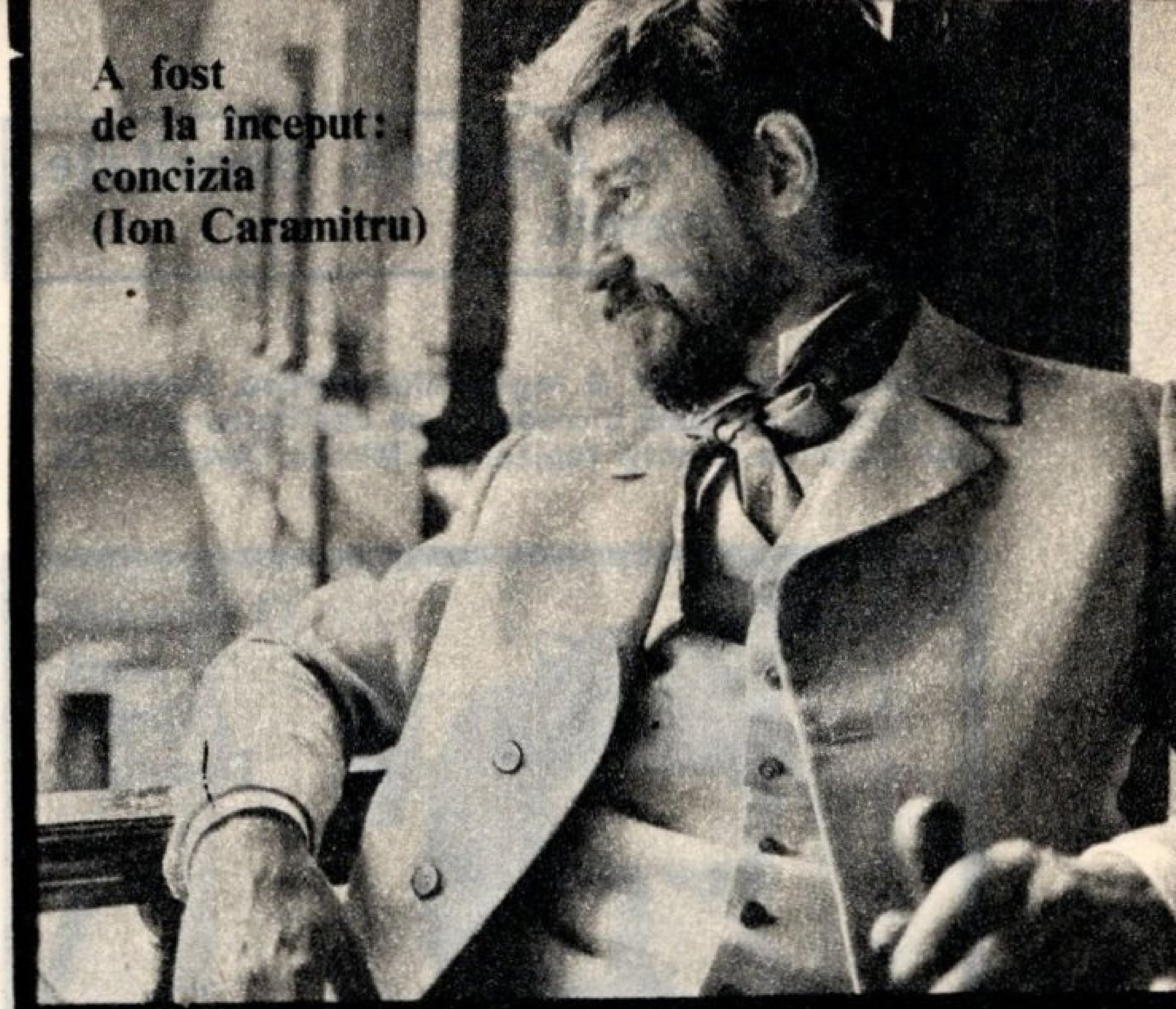
O gravitate statuară (Ilarion Ciobanu)

Sub pecetea talentului (Ioana Crăciunescu) locul unui monolog, pentru că vorbele vin dinlăuntrul acestei triplete de aur. Personaj de azi sau de acum patru sute de ani, Cornel Coman îşi respectă cu străşnicie propriul personaj de neconfundat, de neînlocuit. Petrea al Catincii din **Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu** nu-şi putea în mod sigur găsi alt interpret în afara lui Cornel Coman.

Poate că pentru o tînără actriţă cum este **Ioana Crăciunescu,** cuvîntul consecvenţă nu-şi găseşte, aparent, acoperirea în sens. Dar cele două roluri — unul secundar în **Artista, dolarii şi ardelenii,** altul principal în **Ion,** îi aduce o rapidă şi binemeritată acoperire. Consecvenţa Ioanei Crăciunescu este, iată, cuvîntul concentrare. Să faci dintr-un personaj marginal cum e cel din **Artista...** un rol de ţinut minte, presupune o mare putere de concentrare a forţelor. Să reuşeşti să păstrezi pe o partitură întinsă aceeaşi doză mare de concentrare, de esenţializare a unui personaj cum este Ana din **Ion,** asta se numeşte în mod clar, consecvenţă. De ce să fim prudenţi cînd nu e nevoie, de ce să nu recunoaştem la timp chiar dacă timpul e scurt, însemnele unui talent anume, de ce să nu dăm «cezarului ce-i al cezarului», mai ales cînd «cezarul» reuşeşte să cîştige cu aceleaşi arme două bătălii atît de diferite, cum sînt bătălia frumuseţii, o frumuseţe stranie şi bătălia urîţeniei expresive, expresivă pînă în preajma frumuseţii.

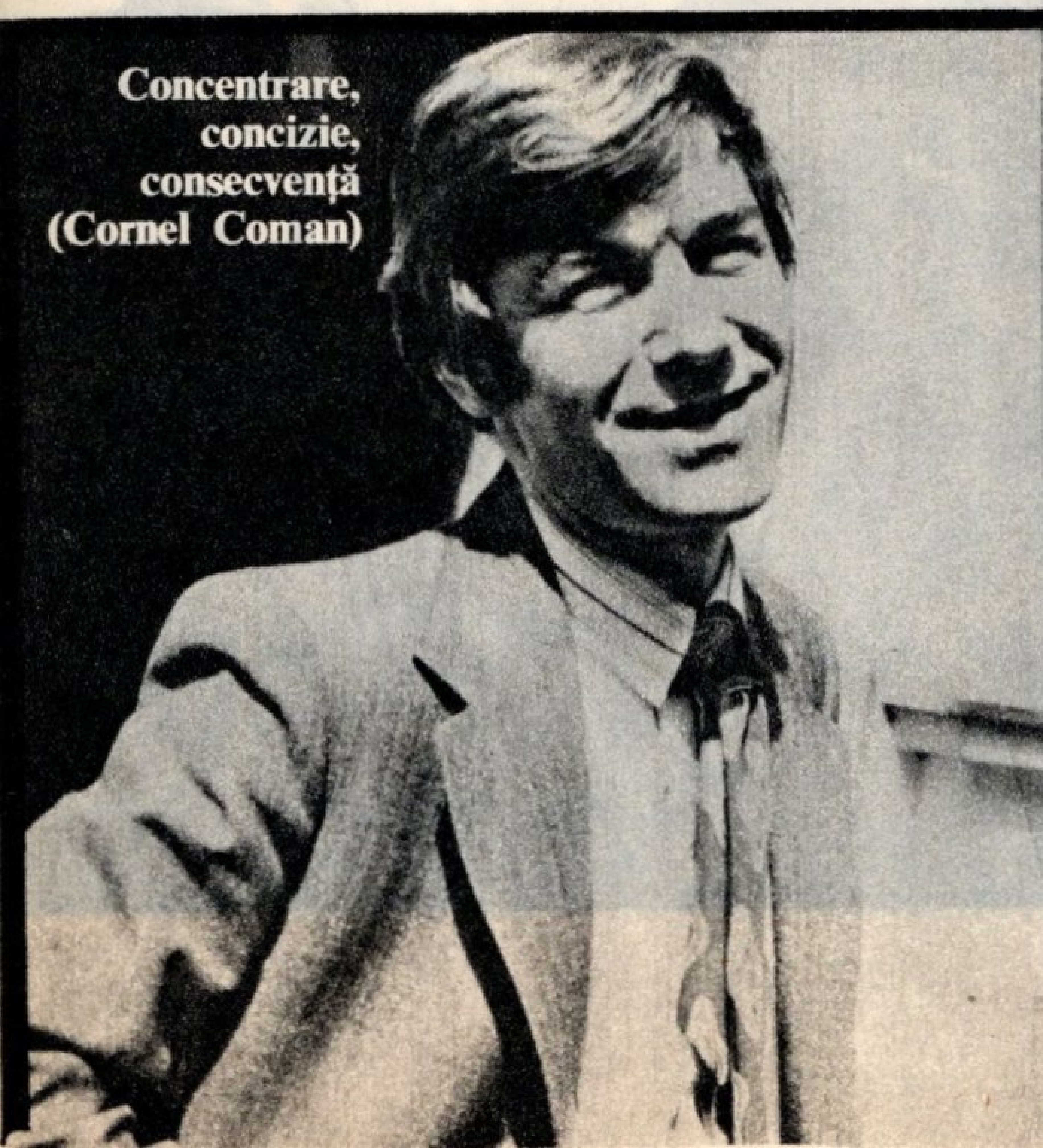
Ca şi Octavian Cotescu dar pe altă stradă, o stradă mai umbroasă, mai tenebroasă, **Constantin Codrescu** practică consecvenţa propriei structuri. Şi el este actorul personajelor dubioase, cu contur alunecos, drept care greu de fixat. Fermitatea nu-i prieşte. Barierele îl jenează. Tonurile tranşante îl zgîrie. El se fofilează mereu, ca acest Gaittany din **Bietul Ioanide,** între două ape, între două lumi, mereu «între». El este interpretul ideal al personajelor cu farmec difuz, şi linia de conduită la fel. El este însă şi incertitudinea nuanţată atît de perfect, încît ajunge să creeze, pe momente, iluzia certitudinii.

Şi, în sfîrşit, «C» de la combustie în cazul unui actor abia descoperit: **Tănase Cazimir.** Cu al său Hagienuş din **Bietul Ioanide** a devenit repede, din ilustru necunoscut pentru film, o ilustră certitudine. Personajul său arde şi se comunică într-o avalanşă de gesturi, de stări, de sentimente, neobosit în arderea lui, către imaginea unui ideal interpret de personaje turmentate şi tulburi, dar cu cît omenesc tulburi. Tănase Cazimir este cîştigul de ultimă oră al filmului românesc. «C» de la cîştig...



A fost de la început: concizia (Ion Caramitru)

Doi «strălucitori» în roluri secundare (Dorel Vişan şi Tănase Cazimir)



Concentrare, concizie, consecvenţă (Cornel Coman)

Nuanţele prototipurilor umane (Tamara Buciuceanu şi Octavian Cotescu)

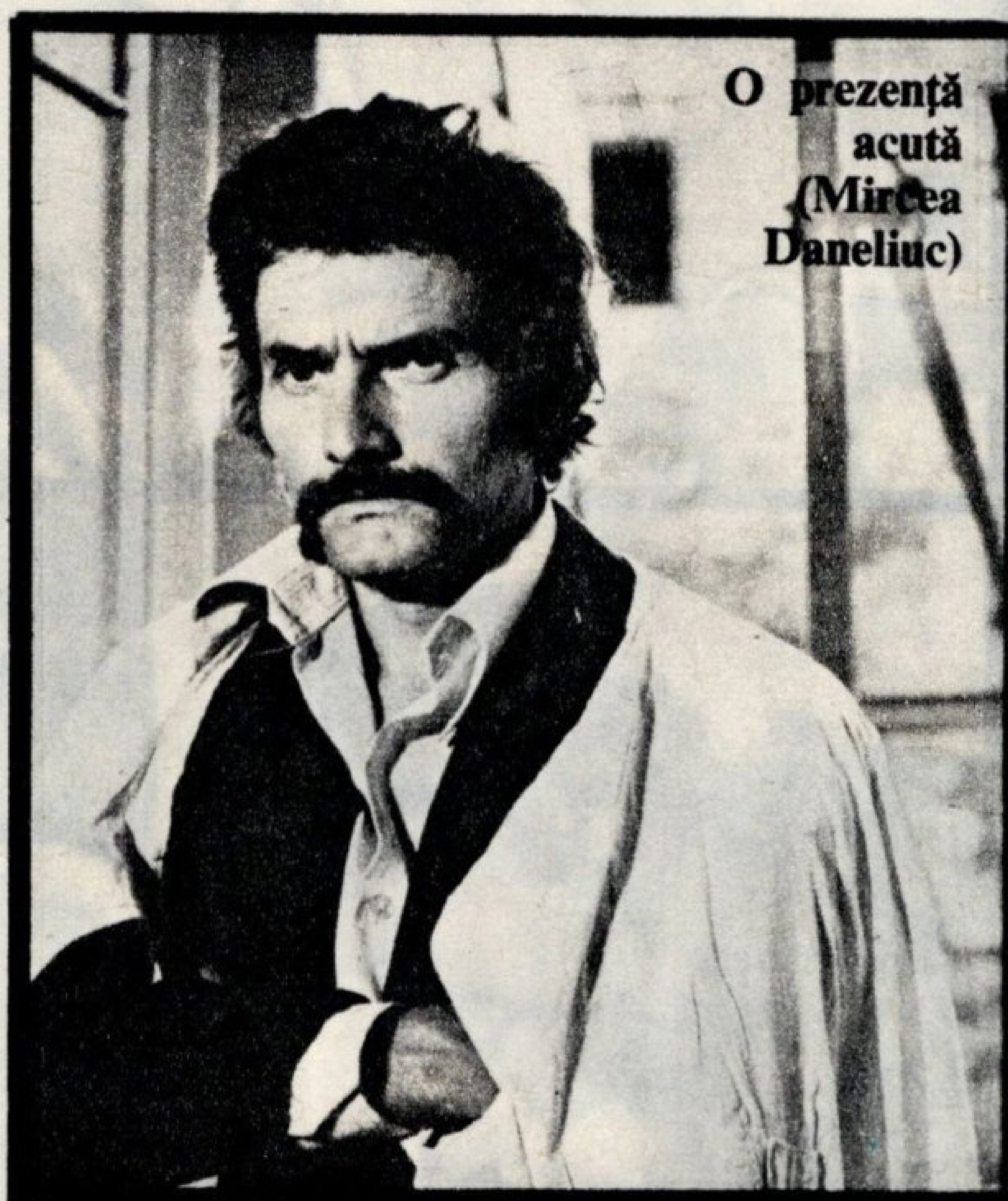
D de la decibeli, densitate, dinamic

Talentul de actor al regizorului **Mircea Daneliuc** se sprijină cu toată încrederea pe cantitatea de decibeli emiși de talentul regizorului Mircea Daneliuc. Ca regizor, Mircea Daneliuc este un artist percutant prin idei, ca actor puterea de percuție crește prin prezența fizică, și ea pătrunzătoare, de înaltă frecvență. Decibelii regizorali adunați cu cei actoricești dau o stare de vuiet care nu scapă — imposibil să scape — nici celei mai surde urechi. Acel Nelu din **Proba de microfon**, în criză de timp, de sentimente și, finalmente, în criză de viață nu se insinuează ci dă buzna în conștiința spectatorului, o forțează ca pe o ușă ruginită. Daneliuc își joacă personajul dintr-un triplu interior: cel al scenaristului, cel al regizorului și cel al actorului, dar nici o clipă lucrul ăsta nu se vede ci doar se simte. De văzut se vede actorul, prezența lui agresivă la paritate cu talentul agresiv. Prezența lui este acută și acut sonoră. Decibelii...

La capătul celălalt al prezențelor sonore, **Iurie Darie**. El este dimpotrivă un univers vătuit din care mesajele vin șoptite, unduioase, insinuante. Dinamic dar nu zgomotos, puternic dar nu agresiv, Iurie Darie își ține personajele între zîmbete deschise și lene elegantă. Pană Grădișteanu din **Drumul oaselor** este, cred, un personaj care vine mănușă acestui june prim întîrziat al filmului românesc, pe care zîmbetul l-a pierdut adesea și bunul simț actoricesc l-a salvat de cîte ori s-a putut.

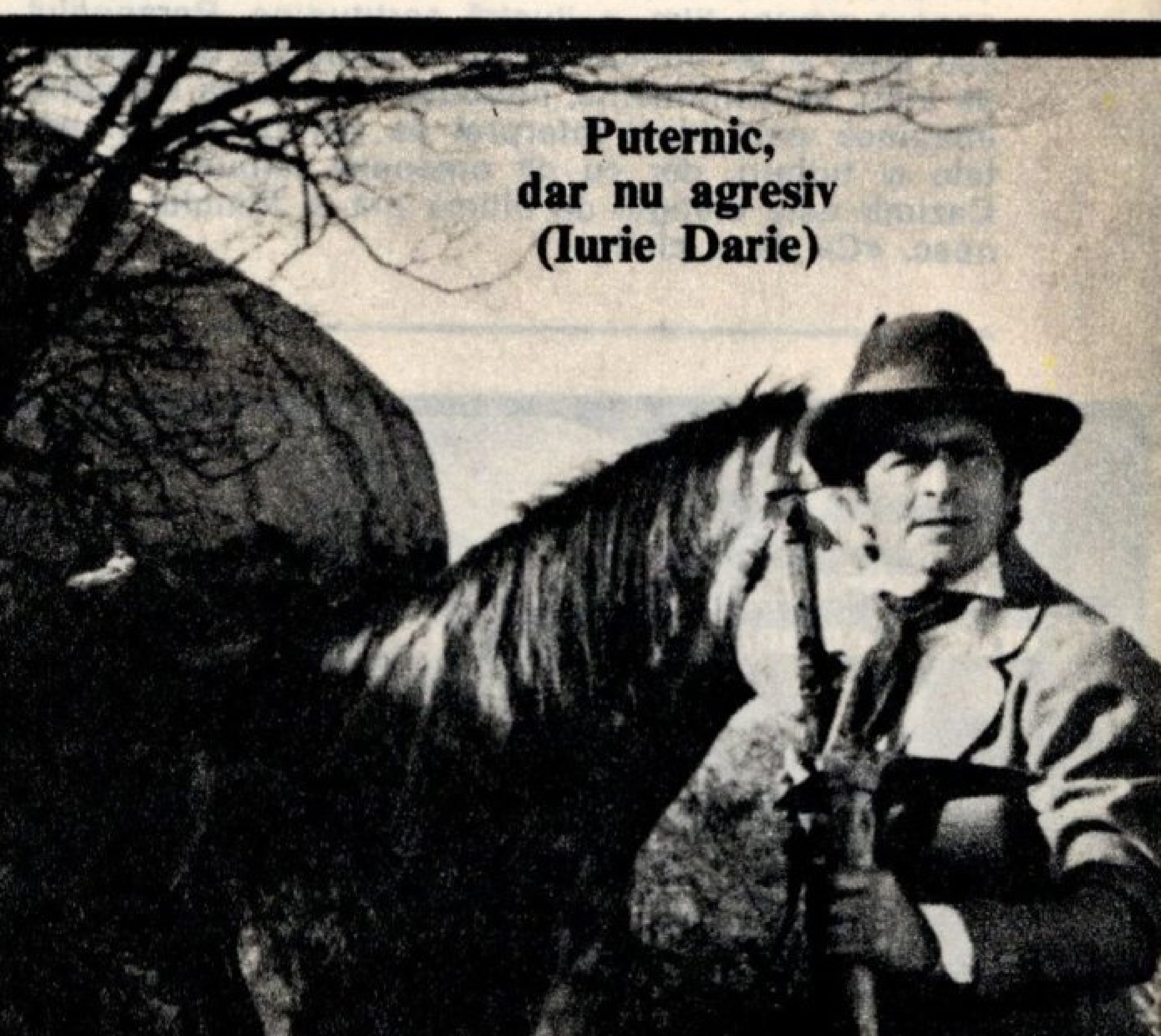
Ceea ce nu s-a întîmplat niciodată, din fericire, cu **Mircea Diaconu.** La el zîmbetul fermecător, fermecător-fermecător dar cu măsură, o măsură plină ochi de umor n-a fost niciodată spre rău. El n-a avut destin de june-prim ci de băiat oarecare, cînd mai vesel, cînd mai trist, cînd mai de treabă, cînd mai afurisit, oricum neîmpotmolibil într-un gen anume. Pentru că talentul lui nu cunoaște starea, talentul lui este prin excelență dinamic. Asta-i permite să joace personaje-surori și chiar același tip de personaj fără nici umbra unei grijí de repetare. El rămîne printre ardeleni, printre munteni, printre olteni, printre personaje de haz sau de tristețe același Mircea Diaconu.

Ca și **Gheorghe Dinică** de care îl leagă, dealtfel fără știre, același minunat blestem al mișcării. Pentru că dacă nu ar fi fost să respectăm o oarecare ordine alfabetică, dinamicul No. 1 ar fi fost Gheorghe Dinică.



O prezență acută (Mircea Daneliuc)

Prin excelență dinamic (Mircea Diaconu)



Puternic, dar nu agresiv (Iurie Darie)

Neobositul în a fi mereu el și mereu altul — Gheorgne Dinică. O vreme s-a crezut că «nu-i merg» decît durii, tăioșii, colțuroșii, personajele cu sînge rece, temperamentele reptiloase. Pe urmă, film după film, au ieșit la iveală umilii, șmecherii, demnii, pozitivii, negativii, lichelele, omenoșii, caracterele peticite și cele dintr-o bucată, toate învăluite în mereu dubla atmosferă care este a lui Dinică și numai a lui: de enervantă conduită, de un irezistibil farmec personal. Dincolo de figura tăiată în piatră care promite un caracter rigid, dincolo de prezența morocănos țeapănă, bubuie un talent de o extraordinară mobilitate care nu se împacă nicicum cu notele singuratice ci caută cu patimă acordurile simfonice din orice caracter uman. Și lucrul ăsta se vede la fel de bine într-un personaj cu substanță bogată, ca și în unul oarecare, cum este cel din **Rețeaua «S»**.

Același minunat blestem al mișcării (Gheorghe Dinică)

Mereu în căutarea unor înțelesuri mai adînci (Carmen Galin)

G de la grație, gravitate

Carmen Galin este neîndoielnic născută cu talent cu tot sub semnul grației. Mișcările elegante, gesturile armonioase, zîmbetul care începe în ochi și se pierde pe buze, privirile cercetătoare, neliniștite, mereu în căutarea unor înțelesuri mai adînci, mai adînci — totul este la ea grație. Grație, dar nu fragilitate. Grație, dar nu slăbiciune. Personajele ei au forță și stabilitate și rezistență în timp. Grația nu este la ea decît revelatorul forței. Ca la această Pica din **Bietul Ioanide**, supusă dar neînfricată, supusă dar de neînfrînt. La Carmen Galin, grația are flexibilitatea lamei de oțel și calitatea oțelului bine călit din care se fac lamele cu tăietura fără greș.

Blînde sau ridicole, triste sau pigmentate cu umor, înțelegătoare sau violente — ca cel din **Ion** — personajele lui **Petre Gheorghiu** se compun întotdeauna în nota gravă. O gravitate care nu are nimic de-a face cu importanța, nici cu fizicul impunător al actorului, ci doar cu o profundă înțelegere a destinelor lor de personaje încredințate unui actor anume: cu prezența aparent bonomă, cu zîmbetul aparent vesel, cu blîndețea oricînd convertibilă în opusul ei și cu o nemărginită dorință de a demonstra că nu există structură umană — nici cea mai umilă, nici cea mai perfidă, nici cea mai ridicolă — care să nu aibă momentul ei de gravitate. Către acel moment Petre Gheorghiu își conduce personaj după personaj, cu singura grijă să descopere în fiecare altă și altă față a gravității.

Nu există structură umană fără momentul ei de gravitate (Petre Gheorghiu)

A de la actor

Nu suportă personajele fără nerv (Ștefan Iordache)
Un blînd ce poate deveni periculos (Emil Hossu)

I de la imbatabil

Ștefan Iordache nu suportă personajele șterse, gelatinoase, fără nerv, fără o linie interioară bine desenată. Pentru el nu există personaje banale și personaje interesante, orice erou de film trebuie să aibă un ce al lui, altfel de ce-ar mai fi ajuns erou de film? El nu confundă obișnuitul cu banalitatea, oamenii de toate zilele cu moluștele, și simplitatea cu plictiseala. În pielea lui, cel mai modest personaj capătă patina metalelor nobile. Pentru el, un rol de cîteva apariții, cum este cel din **Bietul Ioanide**, sau un rol principal — în **Bună seara, Irina** au aceeași importanță. Importanța pe care le-o acordă el, actorul. Calme, sigure de existența lor reală, personajele lui Ștefan Iordache își găsesc întotdeauna linia de conduită care le face cu forță credibile, imbatabile, inimitabile.

M de la modestie

...începînd cu cel mai modest, monumental modest actor al nostru, **Ernest Mattei.** Tot ce cade în zona lui de iradiație devine într-o clipă «un personaj rupt din viață», un om oarecare. Dar Ernest Maftei-actorul este departe — distanța de la pămînt la lună — de a fi un actor oarecare. Talentul, da, dar și meșteșugul. Meșteșugul dar și o chibzuită gîndire asupra fiecărui detaliu «de obișnuit» necesar atît de modestelor lui personaje obișnuite. Modest, modest pînă la disperare, Ernest Maftei se împrumută de fiecare dată cu aceeași patimă unui erou sau altul, necerînd altceva decît să fie crezut. Și este. Cum ar putea să nu fie?!

La **Ion Marinescu** modestia îmbracă aproape forma nepăsării. El nu are prejudecata rangului actoricesc, lui nu-i cad niciodată galoanele. Rolurile nu au dat niciodată buzna peste el, nici cele mari, nici cele mici, așa încît, cu liniște și cu o infinită modestie — modestia profesionistului sigur pe forțele sale — Ion Marinescu a primit și a jucat ce și cînd i s-a dat. După ani în care și-ar fi putut construi o solidă filmografie, în sfîrșit, un rol principal: Baroncea din **Drumul oaselor** pe care l-a luat și tratat ca și cum ar fi fost rolul vieții sale. Se vede că, din interiorul aceleiași modestii care-i șoptește de o viață: un actor este un actor, indiferent de întinderea și importanța rolului.

Modestia **Icăi Matache** este din aceeași familie și, într-un fel, și destinul ei actoricesc se aseamănă cu cel al lui Ion Marinescu. Nici Ica Matache n-a avut toate rolurile care i s-ar fi cuvenit, nici ea nu s-a împiedicat vreodată în puținătatea unui personaj, nici ea n-a uitat vreo clipă că un actor e un actor, indiferent, indiferent de orice. Personajele ei însă — cel mai adesea mame, tot felul de mame, ultima în **Mireasa din tren,** se impun întotdeauna cu o forță cel puțin egală cu modestia interpretei lor.

Aparent, modestia nu i s-ar potrivi unui actor ca **Ovidiu Iuliu Moldovan,** actor încă tînăr, cu o filmografie foarte bogată, e drept nu și foarte variată pentru că fizicul — și stilul de joc mai cu seamă — îl fac de neînlocuit atunci cînd e vorba de acoperit o partitură de singuratic — dur sau tandru, dar singuratic — de tip stăpîn pe sine în bine sau în rău. Pozitivi sau negativi, eroii lui au un farmec umbros, aproape întotdeauna fără zîmbet ca acest Johnny din **Artista, dolarii și ardelenii** sau un farmec distruc-

Un actor este un actor (Ion Marinescu)

O modestie monumentală (Ernest Maftei)

Personajele ei nu se uită ușor (Ica Matache)

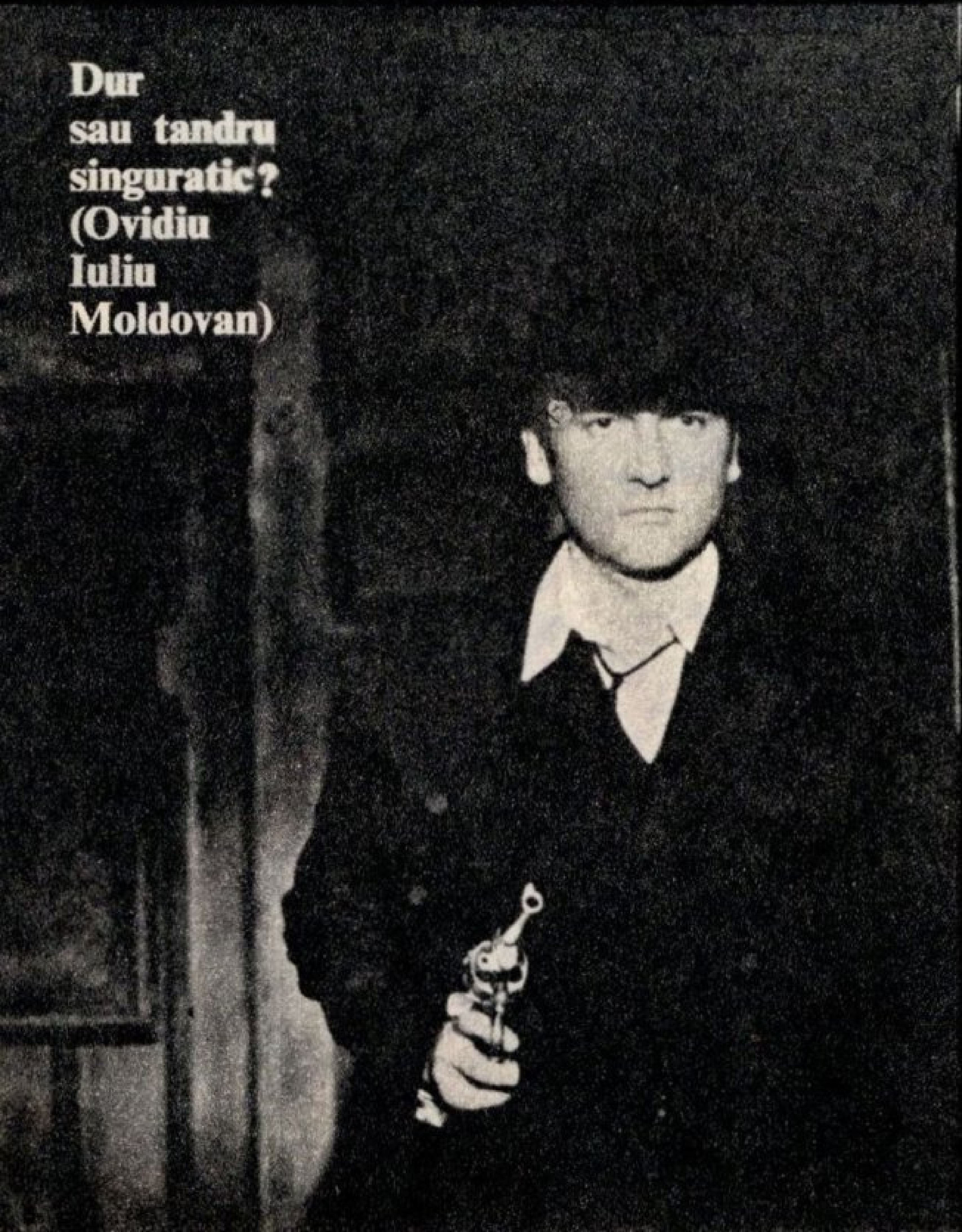
În Lăpușneanu s-a întîlnit cu rolul vieții, de pînă acum... (George Motoi)

tiv — ca acest legionar din **Bietul Ioanide**, oricum au forță, forța unei personalități anume pe care actorul o poartă cu o infinită modestie, ca și cum nu ar fi a lui ci a personajelor.

Și mai puțin i s-ar potrivi modestia, cel puțin în anul acesta, lui **George Motoi.** Pentru că Lăpușneanu al său nu a fost doar un rol bun interpretat cu talent, ci o mare partitură pe care a jucat-o ca pe o mare partitură, cu toate forțele, cu toate armele și în toate nuanțele ei. Rolul vieții, pînă la ora asta. Și totuși, George Motoi rămîne și după rolul vieții, același actor cu prezență agreabilă, cu modestia întipărită în toate trăsăturile, un actor pe care aripa gloriei îl atinge fără să-i deplaseze liniile nici cu un milimetru.

N de la neastîmpăr

Sergiu Nicolaescu regizorul și Sergiu Nicolaescu actorul sînt dominați deopotrivă de neastîmpăr, un neastîmpăr care-l poartă din gen cinematografic în gen cinematografic și din personaj în personaj. Toate neobosite și toate ținute în frîu, și bine ascunse sub o coajă de nonșalanță cuceritoare sub care însă simți temperatura înaltă — dubla temperatură, regizorală și actoricească, la care se coace deopotrivă filmul și personajul interpretat. Un neastîmpăr care nu are nimic comun cu nerăbdarea, ci doar cu o neobosită


Dur sau tandru singuratic? (Ovidiu Iuliu Moldovan)

Un neastîmpăr care nu are nimic comun cu nerăbdarea (Sergiu Nicolaescu) alături de blîndețea agresivă (Vladimir Găitan)

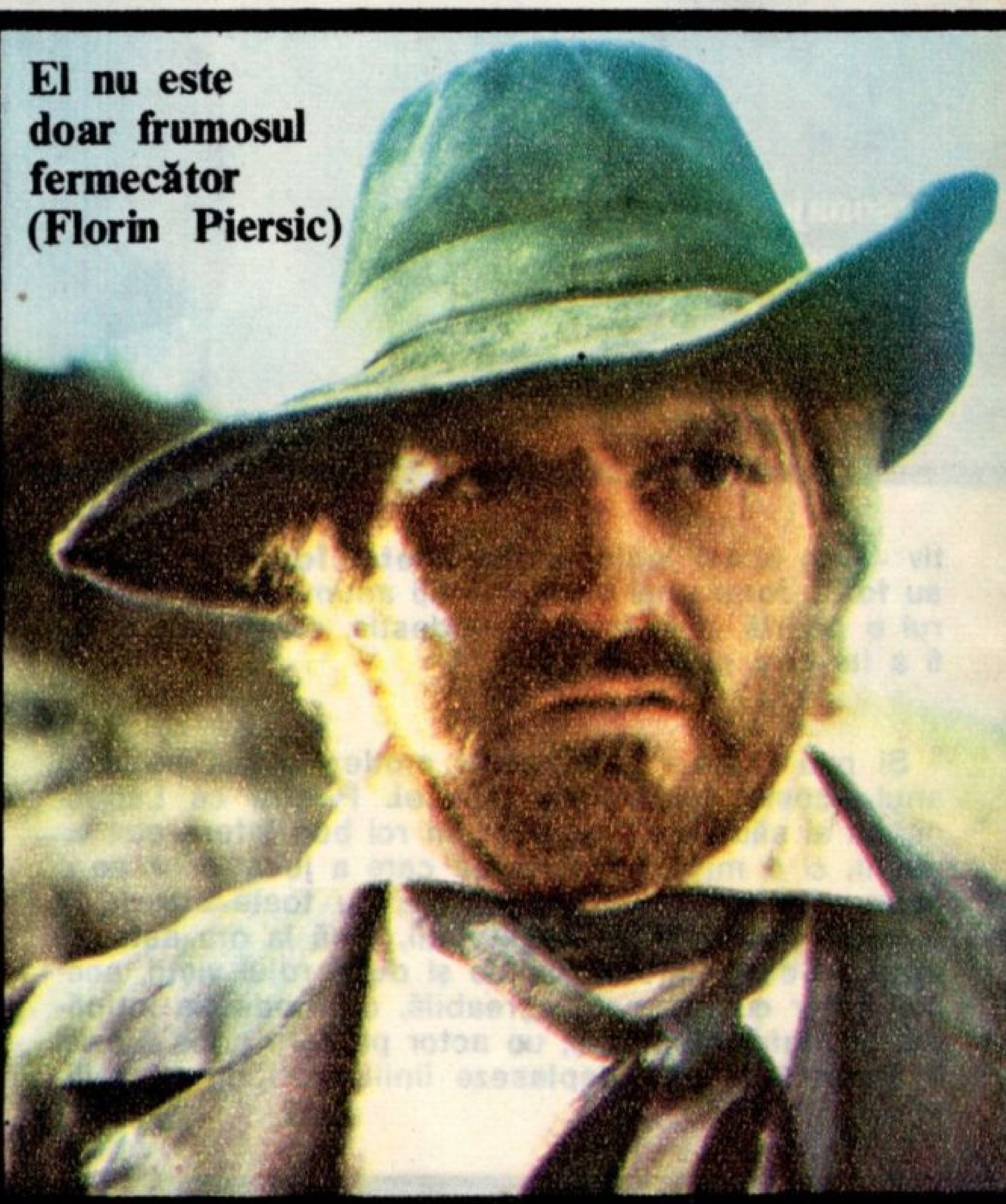
căutare de «mereu altceva». Această dublă semnătură de actor și regizor în permanentă stare de neastîmpăr s-a așezat în stagiunea trecută apăsat, pe genericul filmului **Ultima noapte de dragoste**.

P de la prospețime, puritate, patetism

Cum poate Sebastian Papaiani după 20 de ani plini de cinema, să-și păstreze intactă prospețimea, este o întrebare la care mă tem că nici el însuși n-ar putea răspunde. De altfel răspunsul nici nu mi se pare important, important mi se pare pentru filmul românesc că are la dispoziție o asemenea cantitate de candoare, de simplitate, de trăire copilăroasă și copilăros proaspătă, adunate într-un singur actor. Important este, că ori de cîte ori e nevoie într-un film de un băiat mare cu zîmbetul deschis și privirile la fel, de un șmecher sincer, de un om cu sufletul în palmă — profesia nu contează, poate fi și marinar ca în **Bună seara, Irina** — există cine să răspundă: prezent!

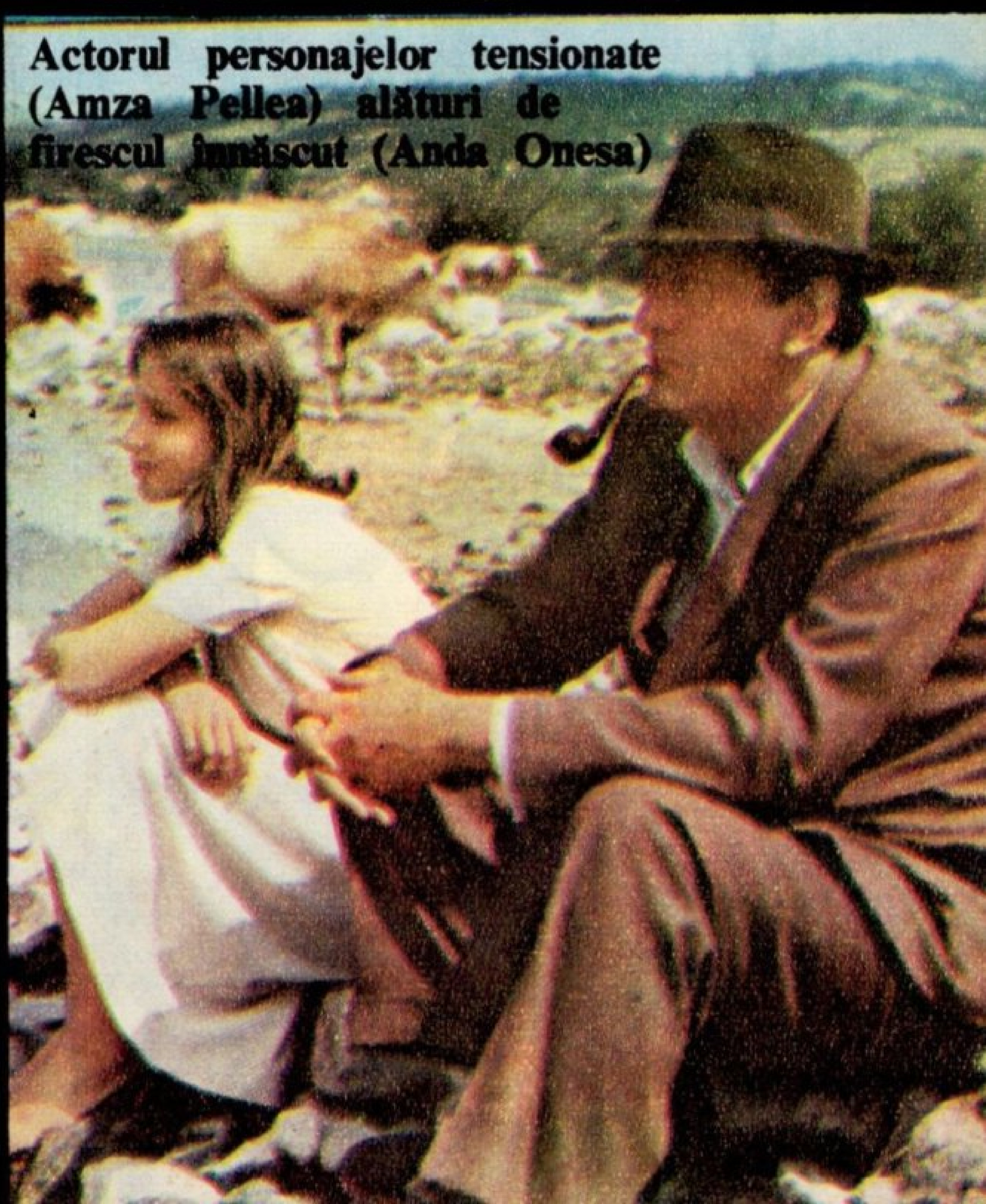
Gina Patrichi este interpreta ideală a personalității patetice, chiar dacă patetismul este «cu zîmbetul pe buze». Chiar dacă, sau cu atît mai bine, pentru că patetismul ei reținut, bine strunit, să nu treacă nici-

Un patetism cu zîmbetul pe buze (Gina Patrichi)



El nu este doar frumosul fermecător (Florin Piersic)

O prospețime intactă după 20 de ani de cinema (Sebastian Papaiani)



Actorul personajelor tensionate (Amza Pellea) alături de firescul înnăscut (Anda Onesa) odată dincolo de priviri, este cu mult mai puternic decît cel mai dezlănțuit patetism. Dar privirea rece, zîmbetul incisiv, gesturile precise, toate mărunțișurile din care se alcătuiește coaja unui personaj ca reportera din **Proba de microfon,** de pildă, nu sînt decît paravanul care ocrotește cu grijă, trăirea la cea mai înaltă tensiune. Un sloi de gheață la 3 000 de grade plus, asta ar fi formula Ginei Patrichi. O formulă unică în peisajul nostru cinematografic, alcătuit din atîtea unicate.

Unul dintre ele se numește **Silvia Popovici.** Dominanta personalității ei este tot patetismul, dar un patetism încălzit de o puritate adolescentină, păstrată deopotrivă în liniile feței și în liniile sufletului. Chiar și atunci cînd personajele ei sînt puternice și conștiente de puterea lor, lucide, deci un pic aspre, Silvia Popovici le aduce cu băgare de seamă la temperatura ei proprie. Exemplul de ultimă oră și cel mai impresionant convingător din cariera actriței este fără îndoială Doamna Ruxandra din **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu.** Un personaj făcut din gesturi puține și priviri lungi, încărcate ochi de toate sensurile, un personaj care comunică și se comunică într-o desăvîrșită stare de emoție.

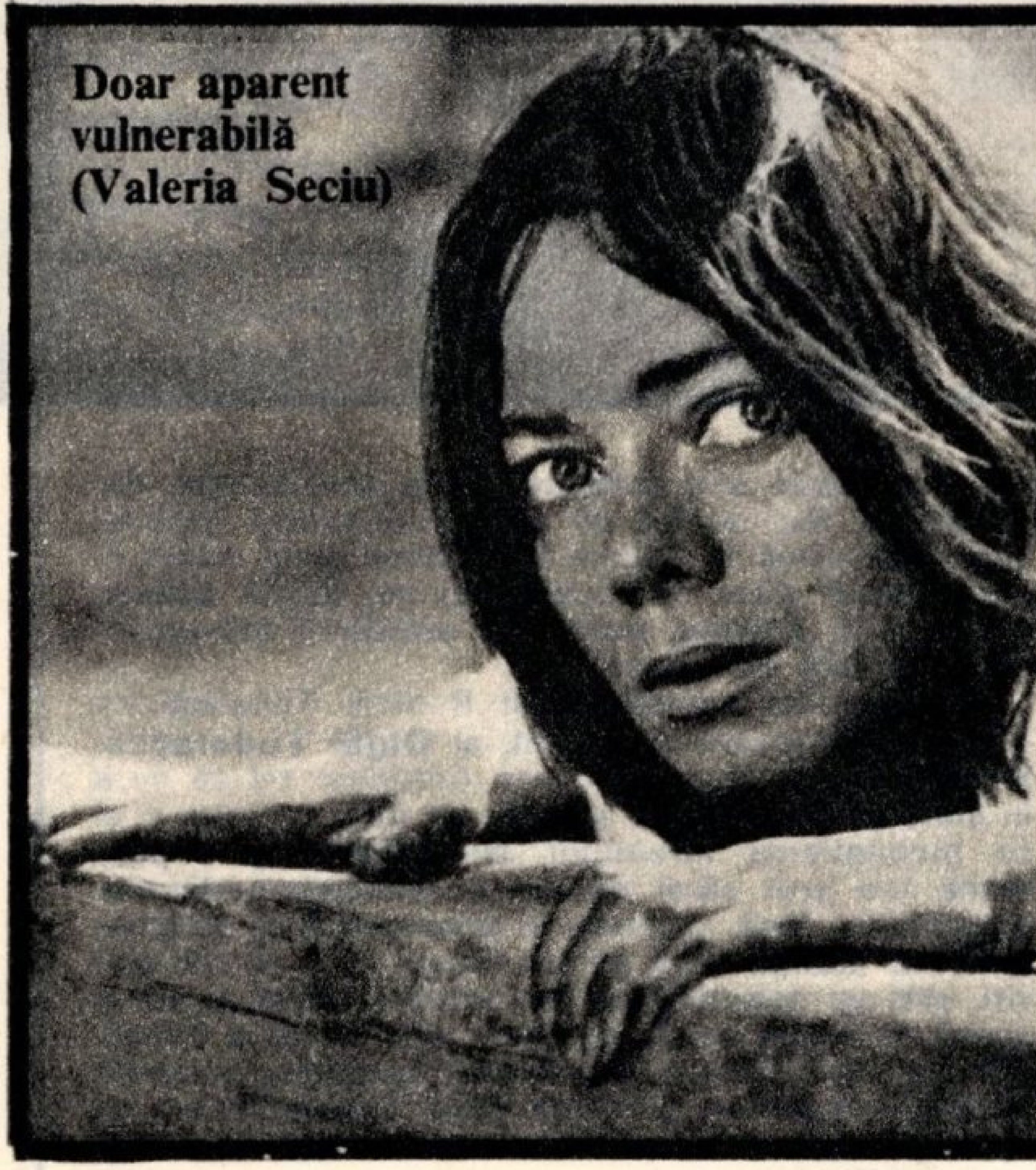
Pînă la rolul din **Duios Anastasia trecea, Amza Pellea** era fie Nea Mărin neepuizat nici pe marele, nici pe micul ecran, fie actorul personajelor tensionate la rețeaua binelui, a bunei credințe și a bunelor intenții, chiar dacă eșuate. Acest rol l-a aruncat dintr-o dată în pielea unui personaj în răspărul propriei imagini. Un umilit și umilitor totodată, prudent pînă la frică, fricos pînă la compromis, dornic de supraviețuire pînă la crimă. Un personaj care putea să cadă lesne în schema negativă, dacă interpretul lui nu ar fi atît de închis ideii de schemă. Amza Pellea n-a salvat numai un personaj de la sufocare prin convențional, el și-a arătat cu aceeași ocazie — fericită, să recunoaștem — și o fațetă nevăzută, necunoscută a talentului atît de bine cunoscut.

La **Florin Piersic,** emploi-ul cinematografic era atît de stabil, încît părea bătut în cuie. Cu mici excepții care nu făceau decît să confirme regula. Mărgelatu din **Drumul oaselor** îl scoate de pe orbita frumoșilor fermecători, și-l aruncă pe aceea a actorilor pentru care atu-ul nu mai este farmecul, ci talentul pur și simplu. Florin Piersic nu mai cîștiga partida unui rol cu zîmbetul pe buze, ci cu dinții strînși, ronțăind semințe și privind zgîrcit pe sub borurile unei pălării, cu încăpățînare lăsată pe ochi. El nu mai iluminează spre zîmbet chipul spectatorilor, ci le strecoară în suflet o îndoială sănătoasă, în ce privește supremația etichetei asupra conținutului. Pentru că, pe fruntea acestui actor, atît de popular și atît de iubit, nu mai scrie cu litere de-o șchioapă, să se vadă de la o poștă: «fermecător», ci scurt și apăsat: «Atenție, actor!»

Forță și puritate (Silvia Popovici)

S de la sensibilitate

«S» de la Seciu, de la **Valeria Seciu** în **Bună seara, Irina** sau în **Ion,** de la această actriță la care totul stă sub semnul sensibilității: zîmbetul, privirea, gesturile, glasul, prezența. Într-un rol de femeie cu mințile rătăcite, într-un rol de femeie închisă în singurătate, de fiecare dată altfel, în altă notă, se face auzită această sensibilitate care aparține structurilor aparent fragile, vulnerabile, în fond de o forță rară. Sensibilitatea artiștilor făcuți să trăiască cu sufletul la vedere și nervii în bătaia vîntului, ca firele de iarbă. Așa și arată de altfel, toate personajele Valeriei Seciu: niște extraordinare fire de iarbă care se pleacă în bătaia vîntului, dar nu se frîng.


Doar aparent vulnerabilă (Valeria Seciu)

T de la tonic, de la torent

Prezența **Rodicăi Tapalagă** într-un film face să crească simțitor tonusul, dacă nu general cel puțin parțial, al acelui film. Farmecul ei înțepător cu maliție inteligentă, din priviri alunecoase și zîmbete niciodată univoce, înviorează cel mai amorțit personaj. Prezența ei scutură din țîțîni ideea de plictis. Și pe aceea de schemă. Superficialitatea nu-i stă în caracter, stridența cînd personajul o cere, este amuzat detașată și complice cu spectatorul. Personajele ei sînt pline, pline în sensul conținutului, de vervă, de nerv,

Forța marilor căderi de apă (Olga Tudorache)

Vibrația ca stare naturală (Tora Vasilescu)

de neastîmpăr, sînt personaje care scot scîntei, dar nu scîntei reci de foc de artificii ci scîntei fierbinți care lasă urmă în fiecare film. Urma unui talent în permanentă stare de incandescență, lăsată apăsat, de pildă, în **Artista, dolarii și ardelenii** într-un rol de cîntăreață de saloon.

La antipodul scînteietor al Rodicăi Tapalagă se află talentul masiv, de torent, al **Olgăi Tudorache**. Personajele ei se rostogolesc, potopesc tot ce nu e în stare să le facă față, și o fac nu doar cu forța ci și cu inconștiența torentului. Niciodată Olga Tudorache n-a vrut să-și dărîme personajele-partenere, întotdeauna însă, prezența ei acaparează cu atîta intensitate atenția, încît pentru timpul cît o ai sub priviri, este cu neputință să vezi altceva. Chiar și într-o scenă de totală nemișcare cum este aceea a înmormîntării Hangerloaiei din **Bietul Ioanide,** prezența ei rămîne fascinant prezentă. Olga Tudorache are cu adevărat forța marilor căderi de apă; în fața lor rezistă cine poate.

Scîntei care lasă urme (Rodica Tapalagă)

V de la vibrație

La **Tora Vasilescu,** vibrația este starea naturală. Privirile vibrează — trist sau sperios, sau curios — zîmbetul vibrează — timid sau îndrăzneț sau copilăros — vocea vibrează în tonuri reci, seci sau, dimpotrivă tandre, pe neașteptate tandre, dar mai ales tăcerile. Tăcerea fetei din **Proba de microfon,** în fața microfonului, în fața întrebărilor sau în fața evidenței unui păcătos de «prea tîrziu». Tăcerile Torei Vasilescu vibrează pe toată scara și la toate intensitățile sentimentelor omenești, și atît de antisentimentalele ei personaje sînt mereu bruiate — minunat bruiaj — de acest temperament artistic făcut parcă special să vibreze astfel: în toate felurile, în toate stările.

X Y Z și Etc...

Pentru că nu se poate să ne oprim aici. Filmele acestei jumătăți de stagiune au cuprins aproape toată suflarea actoricească. Cu mici dar regretabile excepții — căci unde au fost Irina Petrescu și Margareta Pogonat, de pildă... S-a debutat spectaculos, Val Paraschiv în **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu,** Șerban Ionescu în **Ion.** S-au consolidat debuturi — Anda Onesa în **Duios Anastasia trecea,** Rodica Negrea și Catrinel Dumitrescu în **Ion** — tinere sperante au devenit certitudini — Gheorghe Visu în **Mireasa din tren** — tinere certitudini au devenit mature — Vladimir Găitan în **Ultima noapte de dragoste,** Emil Hossu în **Bună seara, Irina,** un mare pictor s-a dovedit actor — Ion Pacea în **Bietul Ioanide** — actori mari au strălucit în roluri secundare — Melania Ursu în **Lăpusneanu,** Dorel Visan în **Bietul Ioanide** și **Mireasa din tren** — dar undeva trebuie să ne oprim, să nu dăm nume doar ca să bifăm strategic toată suflarea actoricească atît de dragă nouă. A fost oricum o stagiune cu mare desfășurare de trupe, care ne-a obligat să descoperim — și cînd spun asta mă gîndesc la realizatori — că în marea noastră liniște, în marea noastră goană nobilă după calitate, avem un aliat de o la fel de mare nădejde: actorul.

«A» de la actor...

Eva SÎRBU

Sondaj în cineunivers

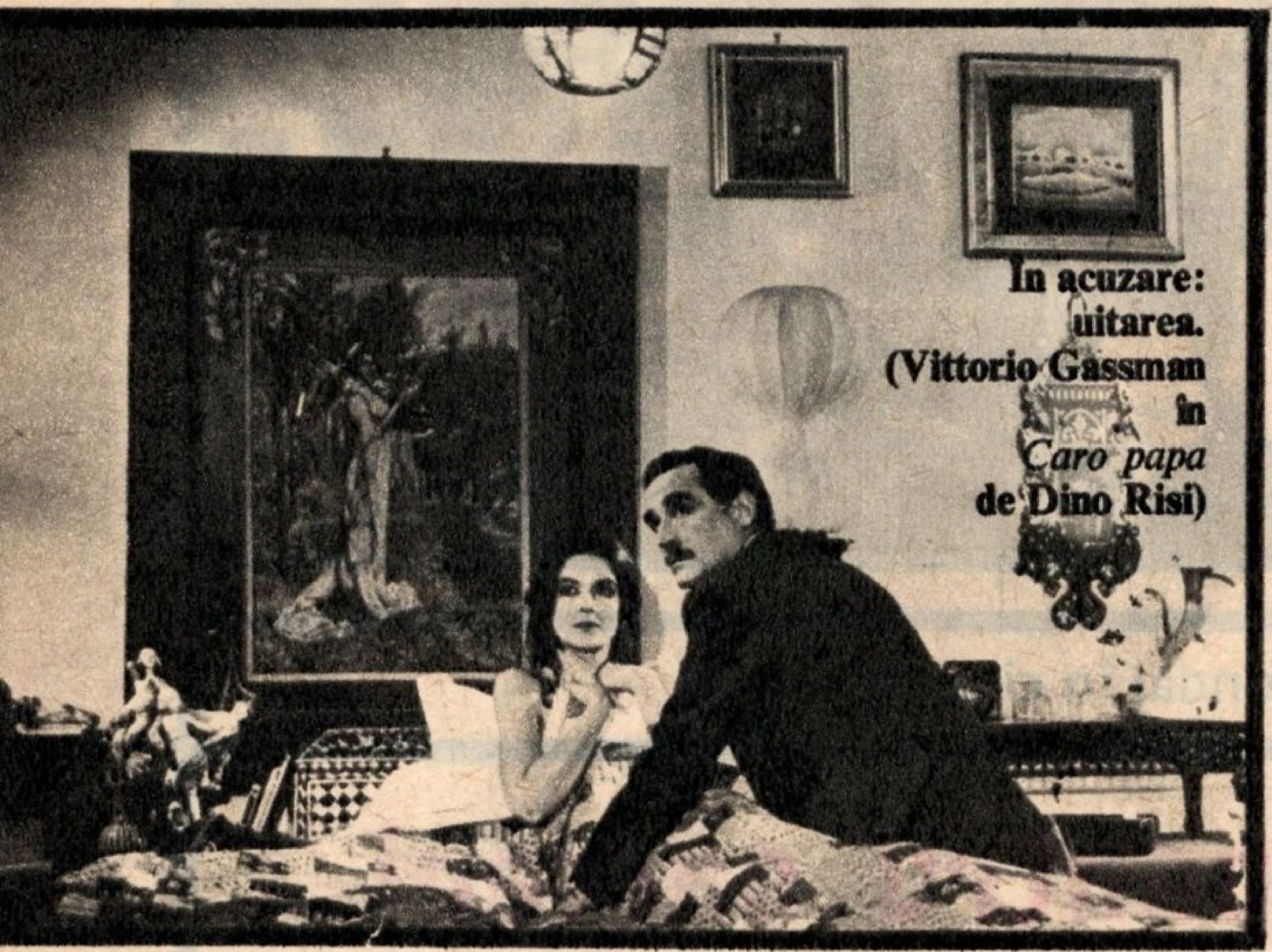
Filme pentru oameni

Cinema

Treizeci și cinci de ani de la terminarea victorioasă a războiului antifascist pot să pară în perspectiva marilor dimensiuni ale istoriei o perioadă scurtă. Dar, dacă ținem seama de faptul că 35 de ani este tocmai timpul necesar pentru ca o generație să se impună pe scena lumii, să spună ce avea de spus și să se pregătească de plecare în trecut și în uitare, dacă ținem seama de nemaipomenita accelerare a istoriei în vremurile noastre, cînd totul se afirmă și se uită cu o rapiditate incredibilă (cîți se mai gîndesc astăzi la prima debarcare a omului pe Lună — care nu era totuși un fapt oarecare?); distanța față de 1945 ni se pare deodată imensă, măsurată nu în ani și zile ci în radicale mutații ale ideilor, comportamentelor, ale modului de a gîndi și acționa.

Oamenii zilelor noastre, chiar și cei mai tineri, își întorc mereu privirea spre ceea ce a fost lupta popoarelor împotriva fascismului

Și totuși, oamenii zilelor noastre, inclusiv cei mai tineri, se reîntorc mereu cu o privire lacomă și fascinată spre momentele majore și minore ale acelei epopei, cruciale pentru destinele omenirii, care a fost lupta popoarelor împotriva fascismului. Nu e locul să ne oprim aici asupra explicațiilor — dealtfel larg discutate — ale acestui fenomen. Cert este că literatura, memorialistica, istoriografia care evocă și interpretează acei ani, se bucură — fără nici un semn de flexiune sau oboseală — de favoarea constantă a publicului. Aceeaşi — dacă nu chiar într-o măsură şi mai accentuată — este şi situaţia filmelor cu tematică antifascistă. Această tematică, desminţind previziunile mioape, continuă să se situeze pe o poziţie prioritară în cinematografia contemporană. Dacă în 1945 era firesc, am spune, ca filmul cel mai important să fie **Roma, oraş deschis** al lui Rossellini, deosebit de semnificativ este şi faptul că în 1979, la festivalul de la Cannes '79, recompensa supremă a fost atribuită **Tobei** lui Völker Schloendorf (după romanul lui Günther Grass), film care evocă direct anii urgiei hitleriste şi filmului **Acum, Apocalipsul** al lui Francis Coppola, în care asistăm la transformarea într-un fascist (cu tot ce acesta înseamnă ca sete sălbatică de putere neîngrădită, furie sîngeroasă şi inumanitate agresivă) a unui personaj angrenat în logica diabolică a războiului de cotropire şi a dispreţului pentru popoarele «inferioare».



In acuzare: uitarea. (Vittorio Gassman în *Caro papa* de Dino Risi)

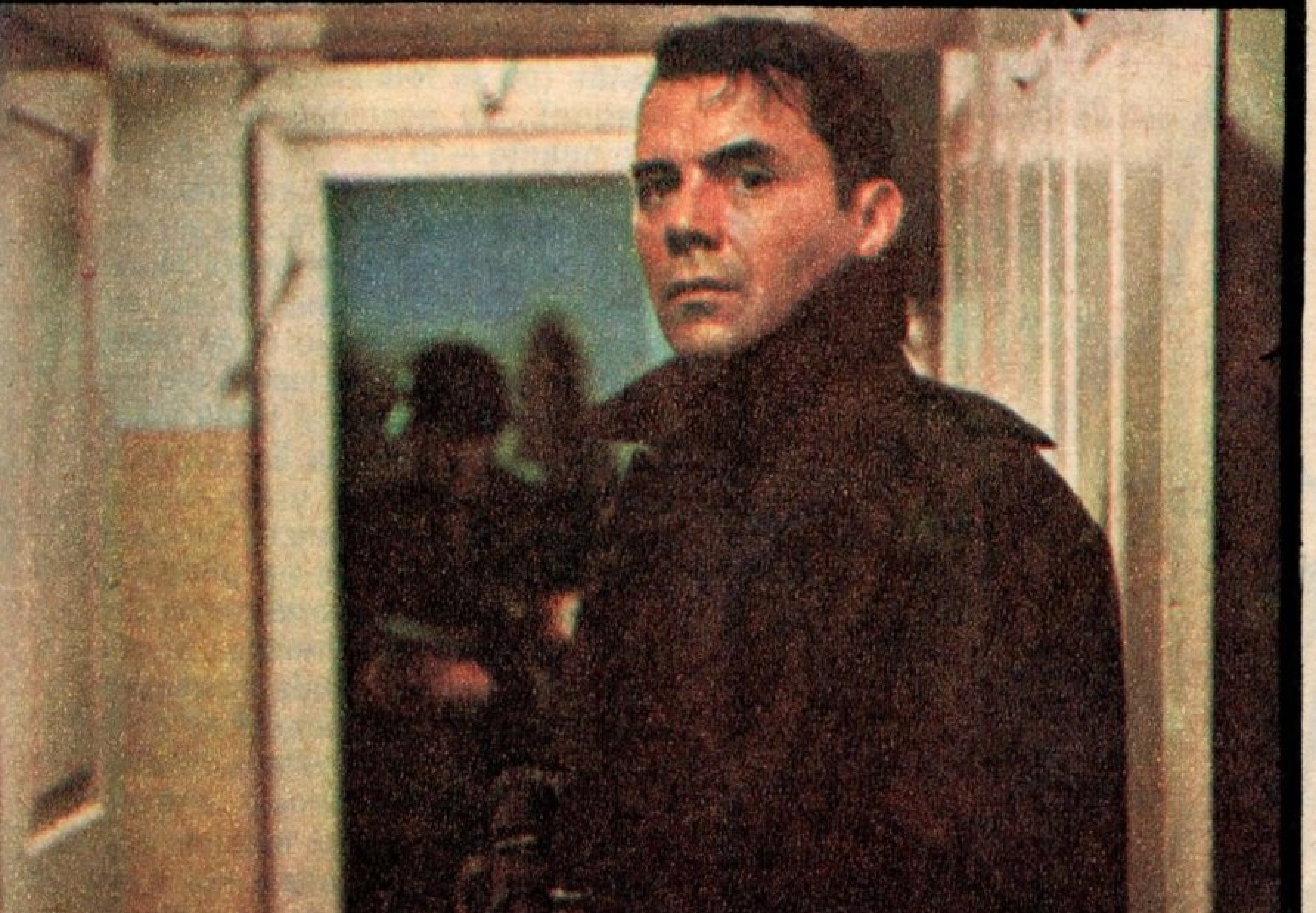
Sloganuri şi iluzii

Nu criteriile estetice ci fenomenul sociologic ne interesează aici. Şi, din acest punct de vedere, putem constata că evocarea — fie chiar ca simplu fundal al luptei împotriva fascismului, raportarea, într-un mod sau altul, la această luptă sau măcar la înfruntarea tipurilor de valori care au caracterizat-o, au devenit — indiscutabil, sub presiunea unei cereri explicite a publicului — un fel de loc comun a sute şi sute de filme dintre cele mai diferite, inclusiv în ce priveşte valoarea. De aceea este foarte greu, dacă nu chiar imposibil să stabilim criterii precise şi trăsături definitorii pentru totalitatea filmelor ancorate în această tematică, după cum este absolut imposibilă emiterea unei judecăţi valorice cu aplicaţie generală. Se întîmplă — mutatis mutandis — ca şi în cazul, să spunem, al westernurilor. Ce westernuri ne plac sau nu ne plac? Operele de artă autentică semnate de un Ford, Hawks, Huston sau Zinnemann sau confecţiile anemice destinate unui public fără nici o pretenţie? Şi în ce priveşte filmele evocînd lupta antifascistă, nu putem pune nici un fel de semn de egalitate între **Roma, oraş deschis** şi **Julia** pe de o parte şi, să zicem, seria acelei **Compania a 7-a**, ceea ce nu înseamnă, însă, că nu putem discerne şi în unele şi în altele semnele unui anume fenomen social, propriu epocii noastre.

E firesc că într-o asemenea masă, imensă, neomogenă, contradictorie chiar, s-au revărsat de-a lungul celor treizeci şi cinci de ani cele mai variate idei, prejudecăţi, iluzii, preferinţe, gusturi. Cercetînd, oricît de superficial, istoria filmului antifascist, vom descoperi, fără greutate, nu numai expresii ale unor modalităţi diferite, mode sau curente ci şi manifestări ale anumitor sloganuri sau iluzii ale unui moment politic sau altul. Filme, şi iarăşi ne vom referi la **Roma, oraş deschis** (între multe altele), în care vedem prietenia de luptă, afecţiunea chiar, care-i leagă pe comunişti, catolici şi alţi antifascişti veniţi din alte orizonturi; sau filme exaltînd frăţia de arme americano-sovietică — corespund unor momente specifice istoriei ultimelor decenii. Sînt filme care, animate de pasiune, de neînţelegere sau de cine ştie ce interese obscure, încearcă să prezinte nu numai întreaga armată hitleristă (ceea ce e de înţeles) ci chiar întregul popor german (ceea ce e, bineînţeles absurd), în culorile cele mai întunecate. Prin reacţie şi corespunzînd unui alt moment în evaluarea istoriei, avem filme în care unii germani, chiar aflaţi sub uniforma hitleristă, sînt prezentaţi ca oameni înaintaţi, partizani ai unei cauze juste (cîtă distanţă, de pildă, în cinematografia sovietică, între filme ca **Partizana** şi **Curcubeul** şi un film ca recentul **Detaşament cu însărcinări speciale**, în care un german apare ca un erou al luptei antifasciste). Desigur, din motive conjuncturale, au apărut şi exagerări; sînt filme în care marea majoritate a germanilor, civili şi militari, sînt prezentaţi ca adversari ai hitlerismului, încît te întrebi prin ce miracol a putut Hitler, lipsit aproape de orice sprijin, să treacă Europa prin foc şi sabie aproape şase ani. După cum, întrebări asemănătoare nasc şi acele filme, nu puţine la număr, în care toţi militarii hitlerişti, fără excepţie, apar ca nişte arieraţi mintali uşor de păcălit chiar de către copii sau chiar de unele animale domestice mai isteţe. Cei care au trăit anii cotropirii hitleriste ştiu că, din păcate, lucrurile nu se prezentau aşa.

Dar nu numai toate vicisitudinile istoriei ca şi naivităţile şi iluziile contemporanilor noştri şi-au găsit ecou în filmele antifasciste. Au încercat să răspundă problemelor ideologice ale actualităţii, de la filmul de aventuri la filmul de spionaj (două creaţii ale lui Hitchcock sînt exemplare în această privinţă **Notorious** şi **The Lady Vanishes**), la filmul propriu-zis de război, la comedii (Jerry Lewis, Mel Brooks, Alberto Sordi, Bourvil, Louis de Funès, printre mulţi alţii şi-au dat contribuţia la această manieră), la melodrame, filme de copii, drame intimiste, etc. etc. După caz, în unele filme, tema antifascistă este, dincolo de varietatea modalităţilor de expresie, realmente determinată, în timp ce în altele, ea serveşte numai de pre-

O condamnare a esenței fascismului semnată de un aristocrat roșu (Ingrid Thulin și Dirk Bogarde în *Căderea zeilor* de Luchino Visconti)



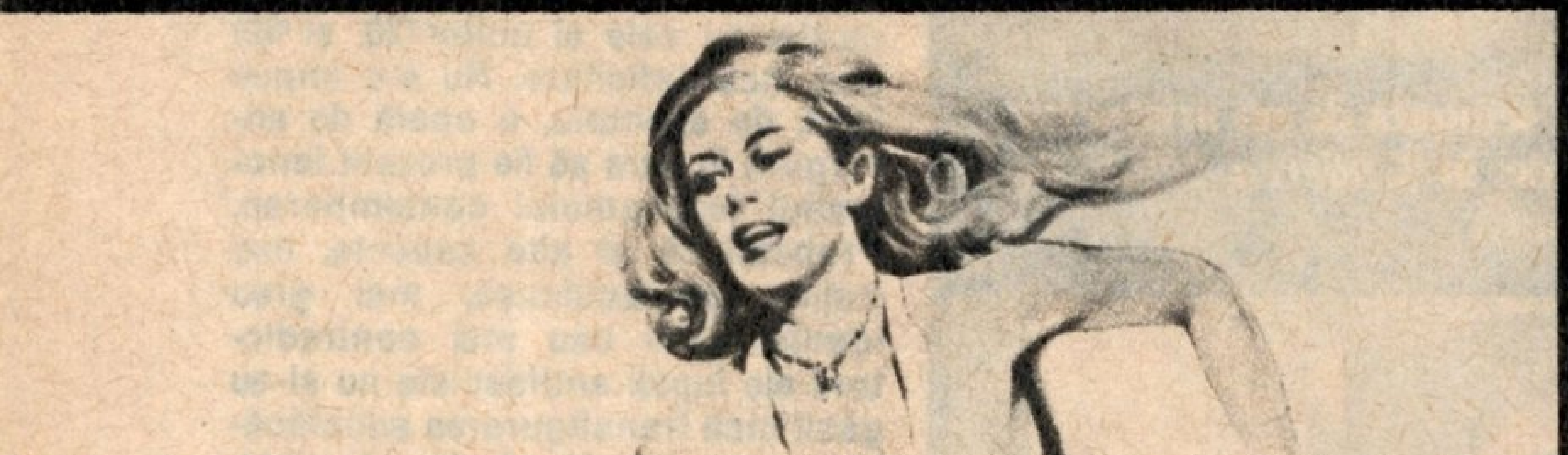
text și, desigur, de element de captare a interesului public.

Într-un cuvînt istoria filmului antifascist conține — sub învelișuri diferite — o adevărată antologie a tendințelor, stilurilor, genurilor și centrelor de interes ale cinematografiei contemporane, corespunzînd unei cereri practic fără limite a spectatorilor de film.

Mereu trează: rațiunea

Aceasta explică și de ce pînă și limitele impuse de timpul istoric tind să fie depășite. Au apărut o serie de opere cinematografice — am amintit și cu alt prilej de **Oul de șarpe** al lui Ingmar Bergman sau de **Cabaret** al lui Bob Fosse — care încearcă să reconstituie atmosfera în care s-au dezvoltat, înainte de 1933, embrionii fascismului. Alte filme tot mai numeroase în ultima vreme — își îndreaptă atenția asupra a ceea ce am putea numi fascismul contemporan. În această direcție am putea observa că, dacă operele privind vestigiile fascismului «clasic» — (să amintim, de pildă, de **Băieții din Brazilia**) sînt și numeroase și reușite, filmele antifasciste ale anilor '70 și '80 (care — fatalmente — nu mai seamănă decît parțial cu cele al anilor '30 și '40) sînt încă deficitare. Nu s-a impus încă, de exemplu, o operă de anvergură în care să fie prezent fenomenul terorismului contemporan. Probabil că și alte aspecte, mai puțin spectaculoase, mai greu identificabile sau mai contradictorii ale luptei antifasciste nu și-au găsit încă transfigurarea satisfăcătoare pe ecran. Ne gîndim, de pildă, la manifestările de sectarism, la forța nocivă a conformismului, la lașitățile mari sau mici care au existat în ciuda epopeii eroice a popoarelor în lupta antifascistă. Despre soarta tragică a celor care n-au știut să meargă mai departe, după încleștările paroxistice din perioada de vîrf a luptei și după victorie, nu s-a mai făcut în ultimii 25 de ani un film care să egaleze **Cenușă și diamant** al lui Wajda. După cum, prea puțin se vorbește despre cei care s-au întors la traiul de toate zilele, uitînd că altădată au știut să dea vieții lor un sens mai înalt (anumite sugestii se găsesc în recentul film al lui Dino Risi, **Caro Papa**, povestea unui om care a fost cîndva un luptător în Rezistență și care a devenit patronul, orgolios, ahtiat de putere și de bani al unei companii multinaționale). După cît se

A fost odată ca-n... viaţă (Jane Fonda şi Vanessa Redgrave în *Julia* de Zinnemann)



Doamna dispare — film antifascist, cu Cybill Shepard într-un remake după Hitchcock

pare, pentru scenariştii anilor viitori mai există destulă materie primă de valorificat.

Prezenţa permanentă pe ecrane a filmelor cu tematică antifascistă a creat indiscutabil, direct sau pe nesimţite o anumită imagine asupra anilor de răscruce de acum patru-cinci decenii, imagine pe care inutil am vrea s-o supunem unui examen critic riguros. Participanţii direcţi la marea epopee sînt, cu trecerea anilor, din ce în ce mai puţini. Chiar pentru mulţi dintre cei care am trăit acele vremuri, devine tot mai dificil să discernem între ceea ce este amintire autentică, nealterată de trecerea anilor (dar există oare aşa ceva?) şi imaginile oferite nouă de mass-media, de cinema, de literatură, de istoriografie. Se repetă într-un fel cazul acelor participanţi la evenimentele revoluţionare din 1905 de la Odesa care solicitaţi după patru-cinci decenii să-şi evoce amintirile, reveneau insistent la masacrul de pe scările de marmură (care, după cum se ştie, n-a existat decît în imaginaţia lui Eisenstein, transpusă genial în cea mai vestită secvenţă din toată istoria artei cinematografice, în **Cuirasatul Potemkin**). Oamenii uitaseră evenimentele autentice, în care cursese propriul lor sînge şi nu-şi mai «aduceau aminte» decît de scena — inventată — din film. Tot aşa, noi ştim că multe din imaginile evocînd ocupaţia hitleristă din filmele americane ale anilor, 40 nu seamănă de loc cu realitatea din ceea ce era «Europa la ora germană» (ca să folosim expresia lui Aragon). Nu seamănă (în detalii şi în nuanţe — în ce priveşte esenţa nu se poate vorbi de o asemănare) nici cînd filmele sînt făcute nu de nişte confecţioneri oarecare ci de nişte regizori de geniu şi nu de orice regizori de geniu ci de nişte regizori de geniu germani care au trăit ani nenumăraţi şi fertili viaţa Europei (ne gîndim la E. Lubitsch sau la F. Lang). La urma urmei, toate acestea n-au mare importanţă şi ar fi nefolositor să ne plîngem.

Lumea îşi caută în artă reprezentările de care are nevoie. Şi cît timp oamenii vor crede în demnitate, în capacitatea omului de a nu se lăsa învins, în libertate, în dragoste de patrie, filmele despre lupta împotriva urgiei fasciste vor fi mereu actuale şi altele noi li se vor adăuga. E aceasta una dintre contribuţiile hotărîtoare ale cinematografiei la menţinerea mereu trează a raţiunii umane, al cărui somn, după cum se ştie, naşte monştri.

H. DONA

«Măreața epopee a insurecției de acum trei decenii și jumătate a fost rezultatul voinței întregului nostru popor, al acțiunii revoluționare a eroicei noastre clase muncitoare, a maselor largi populare, al unirii într-un front larg a tuturor forțelor antifasciste, democratice, patriotice.»

NICOLAE CEAUȘESCU

Decenii de istorie, decenii de film

Dreptul la dezvoltarea liberă

Cine va înfăptui cîndva o istorie a cinematografului românesc și va ajunge la capitolul filmului Eliberării, va putea selecta valoric — aici are de unde — cele mai reprezentative opere pentru o școală cu adevărat națională. Pe nobilul filon tematic s-au dezvoltat și se vor dezvolta în continuare mai toate generațiile de scenariști și regizori, de interpreți ori compozitori, operatori, scenografi, monteuri care reprezintă fondul de aur, activ, al creației noastre filmice. Cea mai succintă selecție ar aduna laolaltă scriitori de primă mărime ca Marin Preda (**La porțile albastre ale orașului**), Eugen Barbu (**Procesul alb, Un august în flăcări**), Titus Popovici (**Valurile Dunării, Și-atunci i-am condamnat pe toți la moarte. Actorul și sălbaticii**), Teodor Mazilu (**Bariera**), alături de regizori care au **orchestrat** cu strălucire motivele scenaristice: Liviu **Ciulei**, **Lucian Pintilie**, Manole Marcus, Malvina Urșianu, Mircea Daneliuc, Sergiu Nicolaescu, Mircea Mureșan, Constantin Vaeni, Francisc Munteanu, Cristiana Nicolae. Nu i-am numit decît pe cîțiva, cei din sumara retrospectivă propusă aici, dar aproape că nu există filmografie mai ambițioasă care să nu cuprindă măcar unul dacă nu mai multe titluri rememorînd cinematografic momentul insurecției naționale antifasciste și antiimperialiste ori al îndelungii ei pregătiri.

Diversitatea genurilor, dar mai ales a stilurilor prilejuită de generosul filon, originalitatea fiecărui glas ce se unește în patetica simfonie a destinului românesc din ultimele decenii, asigură bogăție, culoare, consistență estetică și ideologică, într-un cuvînt perenitate, acestor opere. Să ne oprim la cîteva, dar selecția e deschisă în continuare.

Duminică la ora 6

O intîlnire care n-a mai avut loc. Un rendez-vous cu eternitatea. O istorie sentimentală, fără istorie, pentru că îndrăgostiții anilor negri n-au avut timp s-o trăiască și au amînat-o pînă după război. La ora 6, după eliberare. În prim plan, un peron înțesat cu tineri ce pleacă la schi, printre ei ar fi trebuit să fie și perechea aceea, dacă... Și acest tragic «dacă» reia istoria fără istorie a unor îndrăgostiți, tinerețea frustrată de drepturile ei, pentru că împrejurările, pentru că dreptatea cereau atunci să fii acolo, în prima linie, alături de cei ce simțeau și înțelegeau ca tine. Patetic și totuși fără sentimentalisme: gestul eroilor. Romantic și totuși realist pînă la insuportabil: deznodămîntul filmului. O moarte eroică fără arsenal retoric descrisă pe peliculă, o viață excepțională dar restituită de Pintilie în datele ei cele mai reale, în angrenajul cotidian al străzilor agitate de valul războiului, cu trecători grăbiți să ajungă acasă, cu agenți ai Siguranței mișunînd prin fața vitrinelor cu «Nunți, botezuri», cu mame grijulii: «Nu ți-or fi dat să mănînci în noaptea asta, **acolo**» (adică la Siguranță, unde fusese anchetată fiica), cu tați refugiați în sunetul flautului mozartian. Regizorul a decupat scenariul lui Ion Mihăileanu, cu grijă pentru datele firescului povestirii (adevărate la origină), dar a făcut-o într-un mod cu totul personal, inimitabil, pe care mulți au vrut să-l urmeze dar n-au știut cum. S-a considerat o cheie a succesului, «unghiul subiectiv», cu leit-motivul liftului ce coboară.

obsedant, paralizant preludiu al morții; s-a considerat o alta: «discontinuitatea epică», respectiv plasarea a trei sferturi din film într-un prim prezent: călătoria spre mare după uciderea Ancăi, cu toate flashurile ce-i împrospătează băiatului durerea. Dar există și un al doilea prezent: episodul trădării la mare, după care într-adevăr nu mai există nimic. Nici refugiu în timp, nici scăpare într-alt spațiu decît orizontul — locul unde pămîntul se unește cu cerul și realitatea cu un ideal pe care ei, eroii **Duminicii...**, nu l-au mai putut vedea înfăptuit.

Deznădăjduitor sfîrșitul cu un epilog (în afara poveștii), pe care viața — mai precis ce știm noi spectatorii că s-a înfăptuit ulterior, ne ajută să-l modificăm în perspectivă. Originală corecție extra și totuși estetică, pe care filmul ne-o propune și noi o acceptăm cu interes, pentru o dată.

Patetica și glorioasa simfonie a destinulu
(*Duminică la ora 6* de Lucian Pintili

Valurile Dunării

De ce devine clasic un film care la vremea lui se anunța bun, cu valori solide dar nu indiscutabil-eterne?

Prin comparație cu ce-a urmat în domeniul respectiv — în cazul **Valurilor** lui Ciulei: filmul de acțiune cu miză majoră, suspensul dat de o situație decisivă nu numai pentru soarta eroilor ci a unui întreg popor (transportul de arme pentru insurecția de la 23 August). Ca tensiune psihologică, știință a gradării pericolelor și a evocării dinamice a unui episod istoric, filmul acesta n-a prea avut ulterior mulți concurenți.

A doua situație a «clasicizării» unei pelicule în perspectiva anilor ar fi cea a revoluționării pînă într-atît a limbajului încît noțiunea de «clasic» să devină sinonimă cu aceea de tradițional, ușor depășit ca formulă, dar încă trainic, neperimat. Vital. Cum nu e deloc cazul unei evoluții estetice ulterioare, rămîne în picioare primul argument: valoarea filmului însuși. Pornind cu scenariul lui Titus Popovici și Francisc Munteanu.

Dublu concert pentru vioară, i-aș zice, pentru că armonia lui se clădește pe acest ciudat, aparent dezacord dintre două instrumente soliste ce-și unesc abia către final sonoritățile, întru același țel: gestul eroic. Sacrificiul pentru cauza eliberării țării. Viorile — voci antrenate într-o cadență cînd furtunoasă, cînd potolită, împăcată cu deznodămîntul (liniștea în care-și aprinde țigara timonierul înainte de a-și da sufletul și a-și încredința femeia celuilalt, devenit prieten) dezvoltă un motiv nou în filmul de acest tip: prietenia a doi bărbați bazată pe o solidaritate a scopului, aptă să domolească suspiciuni, prejudecăți (ce tatonare înceată, țărănească de ambele părți!) și — cel mai greu de învins sentiment, gelozia. Gelozia de marinar-proprietar de vas și de tînără soție, suspiciunea față de intrusul cu identitate dubioasă. Porniri din capul locului încărcate de interes, dublînd tensiunea: armamentul periculos de pe vas sau minele printre care înaintează șlepul pe Dunăre. Explozibilul nu face aici decît să sporească un pasionant, prin miza lui sufletească mare, suspens interior. Ca un cîrmaci încercat, Ciulei ocolește capcanele trio-ului melodramatic, clișeele eroului fără voie, conducîndu-și vasul în radă, încărcat cu o greutate umană esențială. Numai prin ea, filmul devine și spectacol de acțiune și spectacol de idei. De artă cu adevărat angajată.

Bariera

Timbrul **Barierei** răsună cu totul aparte în simfonica evocare a temei noastre. Filmul nu impune prin acțiuni eroice, deși punctul de plecare există: ascunderea mașinii tipografice clandestine în casa ilegalistului Vițu, dar momentul epic rămîne o tușă într-un portret prin excelentă psihologic. Aici începe și aici sfîrșește pagina antologică a ecranizării lui Mureșan după romanul lui Teodor Mazilu. La portretul unui comunist care nu trebuie să-și mai decline prin vorbe ori fapte ieșite

În acțiune: crezul politic (*Valurile Dunării* de Liviu Ciulei)

omânesc, surprins la o răscruce a istoriei
și *Ediție specială* de Mircea Daneliuc)

din comun identitatea, ca să-l crezi că-i comunist. Că-i muncitor din cartierul cu case pitite în tufe de leandri, că se întoarce seara frînt de la fabrică și abia are timp să le spună copiilor două vorbe. Dar pentru fată vorbele tatălui sînt pîrghii de viață, pentru fecior sunete fără înțeles.

El visează cu totul altceva decît truditul tată. El vrea să ajungă cineva, să scape, ca domnișoara Nastasia, din mahalaua de dincolo de barieră. Și iată cum Vițu, omul, se definește ca personaj și prin ceea ce nu-i reușește în viață nu numai prin ce izbîndește. Eroul este și un pierzător nu numai un colector de succese orgolios trîmbițate.

Omul nostru mai are de dus o luptă — luptă nici ea încheiată cu tradiționalul marș triumfal. E arestat și anchetat de Siguranță. Și aici Vițu e Vițu și nu portretul-robot a ceea ce ar trebui să fie ori să spună, un om în atare situație: el nu tace ostentativ ca în o sută de filme teziste ucigîndu-și din priviri încărcate de ură și filmate în prim-plan, adversarul. Muncitorul — lucru nemaiauzit pînă atunci — îl înfruntă glumind și nu cu lozincile binecunoscute, ci cu ironii, absolut inedite în portretistica locală. Ironia subtilă, ofensivă, care țintește mai sigur decît disprețuitorul: «călăilor, veți da socoteală!». Eroul nu amenință, surîde. Surîde vitriolant, cum numai Mazilu știe descrie și Cotescu poate trăi pe ecran. Și-i crezi pe ambii cînd îți amintesc că lupta antiburgheză, antinazistă, națională, revoluționară a fost dusă și cu acea armă — destul de rar folosită în cinema, dar neocolită de viață: inteligența.

Slujind o cauză cu inteligență și tandrețe (*Bariera* de Mircea Mureșan)

Ediție specială

Pentru Daneliuc, **Cursa** fusese pariul cel mare că filmul «la zi» poate deveni, printr-o creatoare fugă de prejudecată, «filmul zilei», că eveniment artistic poate ajunge oricare fapt comun văzut de aproape de un ochi proaspăt, neintimidat de schemele în vigoare. **Și Ediție specială** e o provocare în sens estetic, dar tonul lui polemic se îndreaptă mai puțin spre dărîmarea tabu-urilor răspîndite în zonă, cît spre afirmarea, nedeclarativă, a unui tip de personaj. Un combatant fără uniformă, un angajat fără crez afișat, un justițiar care nu mai ajunge să facă dreptate doar să refuze, riscînd, să facă contrariul. Orice «prise de conscience» este un pretext dramatic demn de speculație pentru cinematograful modern; Daneliuc nu-l ocolește dar nici nu se învîrte în jurul lui, ca ursitoarele în jurul leagănului. Îl tratează cu înțelegere, fără să facă o întreagă cazuistică ce ar transforma omul în pildă și fapta în argumentul unei demonstrații. El urmează capricioasele curbe de conștiință dar momentul «iluminării» nu apare pe ecran ca o revelație a unui miracol de la Lourdes. Ziaristul lui Daneliuc (și al lui Ștefan Iordache) e un tip activ, nu sofisticat, «introspecția» lui e reacția vie, inteligentă, stimulată de împrejurarea care îl irită ca om onest. Împrejurarea ia cînd chipul unui patron de ziar ce se lasă cumpărat cu idei cu tot, cînd al unui comisar imbecil, dacă nu de-a dreptul asasin, ori al întîmplării care îl amestecă pe erou într-un secret politic pe care vrea să-l afle, din curiozitate profesională mai întîi, apoi din interes omenesc față de femeia pentru care fusese arestat și abia apoi — sugerat cu multă discreție morală și în scenariul lui Beno Meirovici — dintr-o înțelegere mai generoasa, a unui ideal. Idealul prietenului său, comunistul, un ideal cu care nu ajunge să se identifice, pentru că «se grăbește să moară puțin». Mai precis să fie asasinat de legionarii pe care-i urăște, ca orice om onest din țara asta. Iată dar cum în treacăt, cu aparentă detașare de subiect, dar cu o pasiune ce nu cade în retorică, Daneliuc creează «modelul», dar nu ca exemplaritate morală ci ca finețe analitică a unei reacții normale, de om cinstit și curajos ajuns erou datorită împrejurărilor și nu prin calități extraordinare, programate de scenariști cu pretenții de moraliști. Senzațional e în acest film realist unghiul original de-a privi situațiile cele mai obișnuite.

→

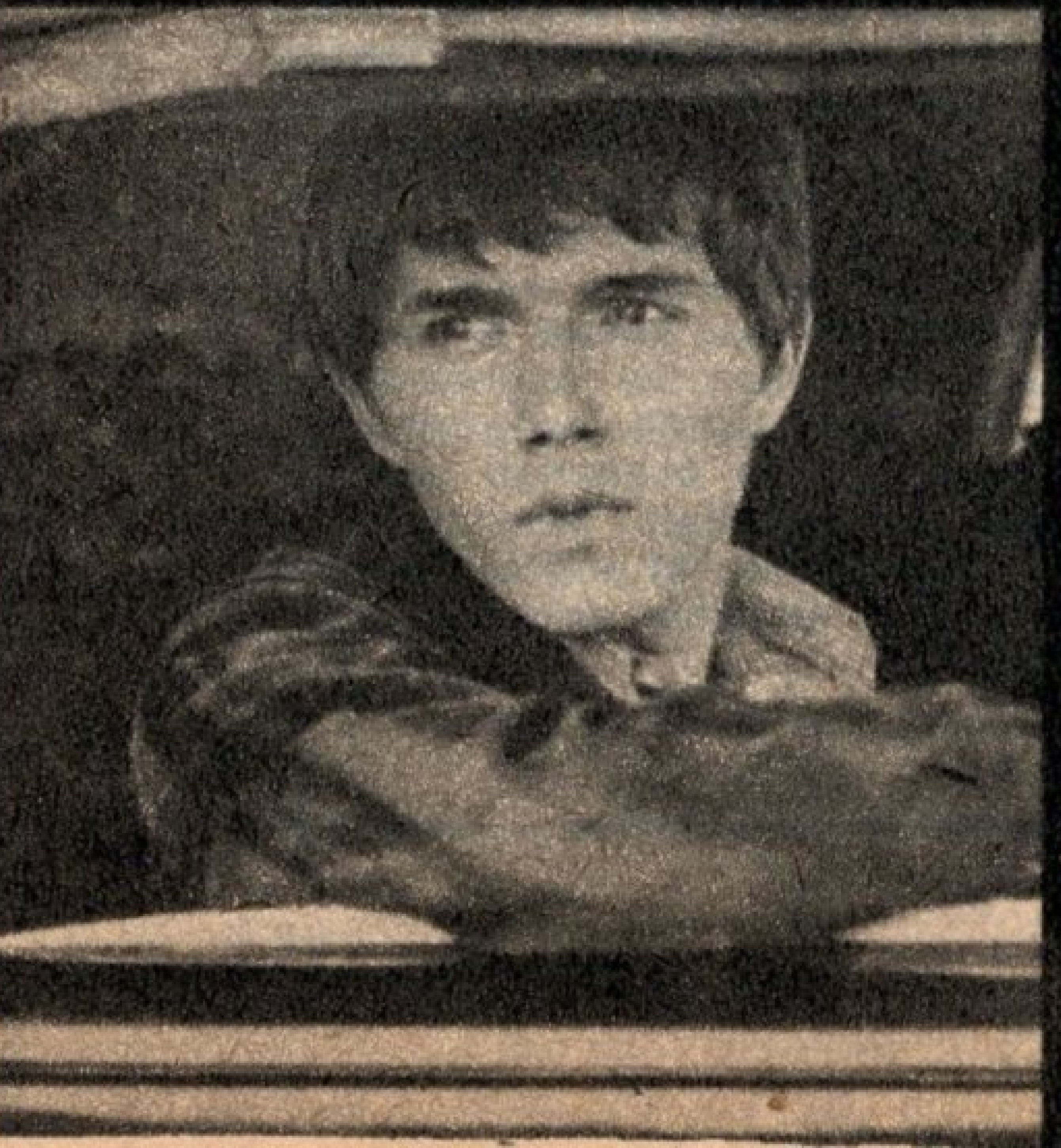
Fapte care au devenit istorie (*La patru pași de infinit* de Francisc Munteanu)

Secretul cifrului

Pe vremea aceea (1959) nu existau precedente locale nici în filmul pe care l-am numit mult mai tîrziu, «filmul Eliberării», nici în clasicul — dar încă nedescoperitul pe atunci la noi gen polițist. Cîteva secvențe din **Nepoții gornistului** sau **Mitrea Cocor** schițînd retoric scene de patos colectiv, față de evenimentul alungării trupelor fasciste din țară, sau cîteva firicele de urmărire transparente ca fabula preșcolară tip **Alarmă în munți** — erau departe, cu totul departe de un exemplu cît de cît convingător. Și iată, că fără zgomot, apare «modelul». El a pornit modest, ca un episod mai realist dintr-o filă de istorie zbuciumată și, pentru că trebuia să poarte un nume, i-au zis după romanul polițist care-l inspirase, «La miezul nopții va cădea o stea». Parola (nu titlul), luată din text, limita însă prea tare sfera de interes și pentru că acțiunea se derula în jurul acelui important secret militar, l-au intitulat, așa cum îl știm astăzi. Care i-au fost meritele? Unul, înainte de toate. Autorii — Dumitru Carabăț — scenariul, Lucian Bratu — regia — au folosit evenimentul istoric nu ca pretext pentru ilustrarea unor sloganuri la modă, ci ca motor al acțiunii dramatice. Ca febrilă pregătire a contra-ofensivei împotriva hitleriștilor și a misiunii speciale pe care o avea unul din ofițerii Statului Major (căpitanul Ulea). Respectiv istoria nu ca fundal, ci ca miză a dramei, nu ca tablou de gen, ci ca dinamică artistică De aici un interes real pentru tot ce se petrece în planul individului legat de planul colectivității sale într-un moment de răscruce, o condiționare firească a misiunii lui Ulea (Emanoil Petruț) de prinderea principalului dușman, spionul atît de bine deghizat sub bonomia lui Mihai Mereuță. Rezultatul: un film credibil, jucat excelent.

Un suspens vital pentru soarta unei țări (*Secretul cifrului* de Lucian Bratu)

O variantă contemporană a sacrificiului unui alt meșter Manole (*Zidul* de Constantin Vaeni)



La patru pași de infinit

Din literatura — și apoi epica cinematografică despre război a lui Francisc Munteanu, **La patru pași...** e cel mai cursiv și mai bine construit moment al filmografiei sale, cu toate că nici celorlalte nu le lipseau nervul narativ și fluența cu care prozatorul l-a înzestrat pe regizor. Timpii tari și timpii slabi ai acțiunii din **La patru pași...** alternează firesc, ca-n viață, unde nu se întîmplă la fiecare moment o explozie și nu rostești la orice oră fraze memorabile de păstrat în colecțiile academiilor. Personajul execută un act de sabotare a mașinii hitleriste de război, dar gestul e rezolvat economic, în pregeneric, pentru că pe autor îl interesează, aici, alt aspect: cum ajunge rănitul să fie salvat (o vreme) și cum «salvează» la rîndul lui, de conformism și lașitate, o adolescentă pentru care întîlnirea va însemna totul. Plasarea ei pe o altă orbită de înțelegere a realității, a faptelor ce vor deveni istorie și prin modesta ei contribuție. Cu toate micile artificialități de care nu scapă la noi aproape nici una din scenele sentimentale, Francisc Munteanu conduce convingător istoria acestei iubiri-prietenii ce se naște și moare de-a lungul cîtorva zile și nopți, fericit răgaz din infernul războiului și totodată apropiere de datorie. Dragostea în acest film nu mai e clasica evaziune, ci dimpotrivă, mobilizarea într-o luptă pe care fata o va continua, de data aceasta nu ca să-l mai ajute pe el, ci ca să se continue pe ea, așa cum începuse s-o construiască Pygmalionul ilegalist. Cum se concretizează această idee? Simplu, cum se cere în cinema: printr-o imagine. SS-iștii descoperă ascunzătoarea, răsună împușcături la capătul scării; fata țipă pentru ca treptat să-și amintească «lecția» lui și să înceapă să numere, din ce în ce mai tare, parcurgînd toată gama de la spaimă și disperare, la stăpînire matură, pentru că știe că, acum, îi revine ei misiunea celui căzut.

Ștejar extremă urgență

Un film polițist nu-i decît un film polițist pînă la urmă, și totuși limita lui nu-i dată nici de regulamentul căreia i se supune: descoperirea criminalului (ori a spionului pe timp de război) ori de micile variații-surpriză pe schema tradițională. Limita ori limitele lui ţin de cît anume se dezvăluie din mecanismul mai tainic decît ori ce cod cifrat, mecanismul omenesc neprevăzut, interceptat de cinema cu un detector mai mult ori mai puţin poliţist. Limita ori limitele unui gen devin, ca pretutindeni, cele de cunoaştere, de capacitate de redare a realităţii, într-un cuvînt de arta celui ce îşi asumă rolul poliţistului ori al istoricului sau exegetului (în cazul unei ecranizări). Nimic nou ca teorie, dar iată că de fiecare dată practica te surprinde. Rigorile genului devin pe parcurs atît de tiranice, încît supun chiar şi eforturile de a ieşi din tipic. **Stejarul...** scris de Horia Lovinescu şi M. Opriş, regizat de Dinu Cocea, avea toate datele să devină cu mult mai mult decît un film oarecare de război, de acţiune, de dejucare a planurilor fasciste; reuşind în jumătate din cazuri, el a rămas oarecum dator cu celelalte. Doi ofiţeri, foşti colegi la academia din Berlin, se întîlnesc în timpul războiului în postură de inamici, nedeclaraţi la început, ulterior, o dată cu întoarcerea armelor, etc., etc. Situaţie excelentă pentru un film psihologic, situaţie generoasă pentru unul de acţiune propriu-zisă; ideală pornire într-un joc «de pîndă» pentru doi actori de fineţe şi inteligenţă: Ion Caramitru şi Constantin Diplan. Dacă lor le adăugăm tonul tremurător, fragil al violei Irinei Petrescu, ca şi momentul memorabil care a fost concertul de orgă de dinaintea masacrului (susţinut cu graţia lui seniorială, pedalînd pe un ton uşor malefic de un Ion Caramitru de zile mari), realizăm izbînzile. Nu v-am amintit şi «locurile» mult prea comune, pentru că nu ele dau tonul acestui film.

La pînda clipei (*Stejar, extremă urgenţă* de Dinu Cocea)

Zidul

O acţiune care timp de aproape o oră se restrînge la un singur personaj — izolat şi acela în podul unei case din mijlocul oraşului, ca să tipărească în ajunul insurecţiei un ziar ilegal —ce putea fi mai dificil, mai neincitant ca spectacol pentru un tînăr regizor? Dar Constantin Vaeni s-a dovedit o personalitate matură, capabilă să supună energic datele scenariului (C. Ciubotaru, D. Carabăţ unui temperament furtunos.

Filmul n-a sucombat tentaţiei motivaţiilor livreşti, regizorul a condus cu mînă fermă observarea realistă a «cazului»: tînărul UTC-ist ce se lasă de bună-voie zidit împreună cu tiparniţa, şi apoi treptata lui, fireasca nevroză a claustrării. Şi-aceasta fără ca filmul psihologic să semene a studiu «in vitro», a fişă clinică, de laborator. Contactul cu realitatea de afară a realizat permanent prin scurte trimiteri afară, dense sugestii ale vieţii: casa mamei, cursele cu bicicleta ale fetei din vecini, magazinul cu antichităţi mascînd legătura comuniştilor, ofiţerul fascist, chioşcul — post de observaţie, podul cu porumbei — sînt toate ieşiri salutare pentru vitalitatea filmului. Pentru firescul unei asemenea nefireşti situaţii-limită (deşi faptul e real, reconstituit aproape fidel după întîmplare). Dacă tînărul regizor putea să-şi frîngă gîtul cu un asemenea subiect dificil, debutantul — pe atunci student la IATC, interpret al eroului principal, Gabriel Oseciuc ar fi putut să ducă de rîpă întregul film. L-a dus exact în direcţie opusă, pe un pisc de unde se vede iar că talentul dublat (triplat) de ambiţie şi muncă poate scoate viaţă din orice piatră. Zid viu, ca într-o modernă variantă a meşterului Manole. Ceea ce impresionează ca limbaj e nervul cu care regizorul decupează povestea, înlănţuie cadrele, realizează tăietura de montaj cu o mînă sigură, de experimentat profesionist. Un film ambiţios şi trainic pe care — deocamdată — Vaeni nu şi l-a mai depăşit.

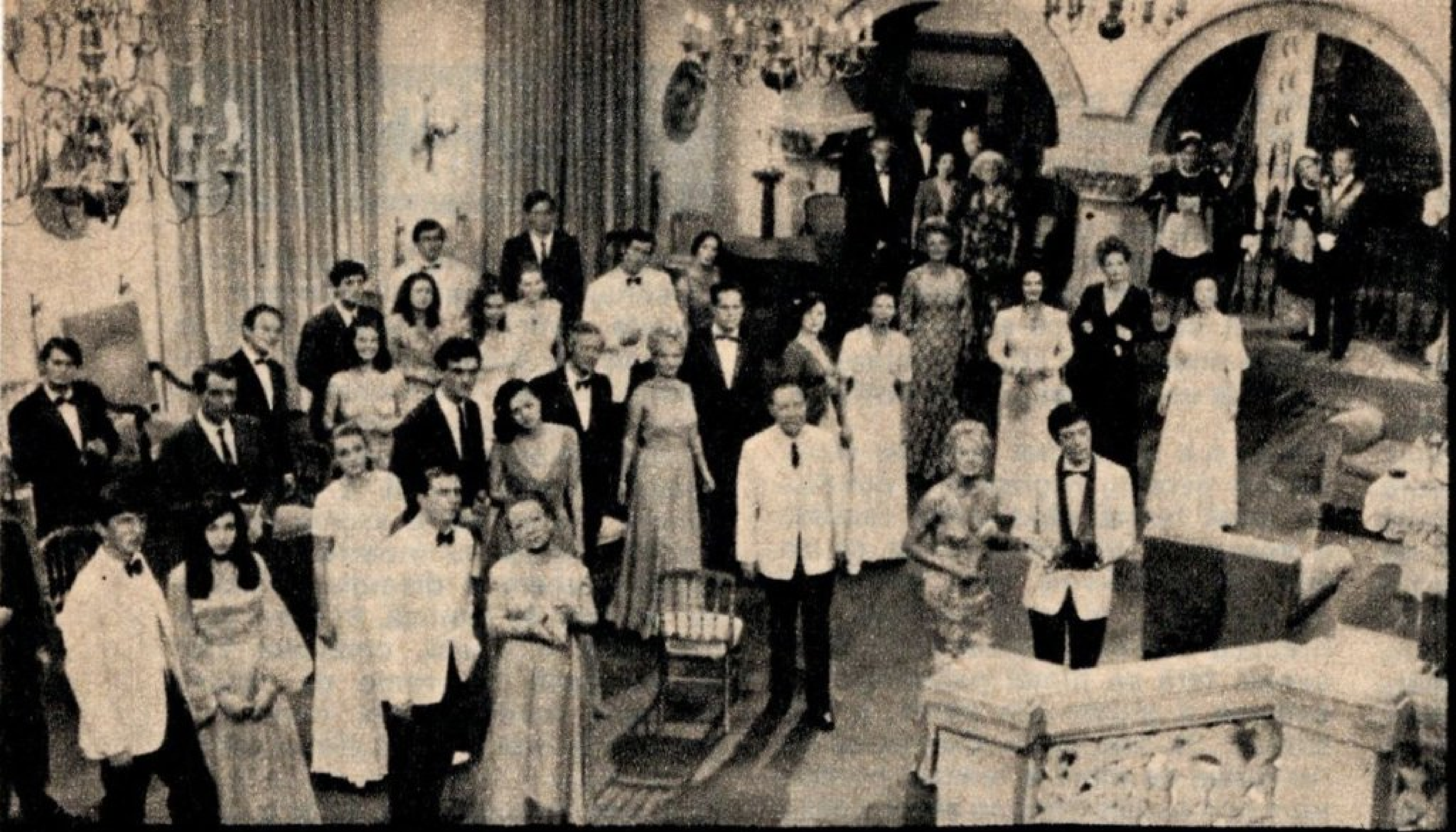
Actorul şi sălbaticii

Filmul a pornit de la biografia unui personaj — popularul interpret de cuplete satirice, interzis ades şi prigonit de guvernul fascist. Constantin Tănase — şi a ajuns, printr-o fecundă extensie, la ceea ce sugerează titlul: actorul şi sălbaticii. Respectiv, vocaţia civică a artistului, curajul politic într-o vreme cînd el era sancţionat cu moartea. O profundă aducere în discuţie a riscurilor pe care le implică, în atari condiţii, arta militantă, creatorul aflat pe baricadă în vreme de război. Aproape inedit la noi motivul şi pasionant, mai ales că discursul lui Titus Popovici-Manole Marcus (la care l-aş adăuga, fără ezitare, contribuabil de frunte la succesul pledoarei pe marele nostru Toma Caragiu) nu cade în abstractizare searbădă, în generalizare care înlocuieşte omul cu megafonul şi gîndul cu mimarea lui. Patima polemică — bine cunoscută în epocă — a sarcasticului Tănase, talentul, verva lui inegalabilă, capătă în contextul creat de filmul celor trei autori principali (lor li se pot adăuga şi alţii, cum ar fi operatorul, compozitorul şi scenograful) valenţe sporite faţă de biografia cunoscută. Anchetarea de către fascişti a curajosului actor sau torturarea textierului (magistral în acest rol Mircea Albulescu), ca şi retorica exaltată a teoreticianului teroarei verzi (excelent, de asemeni, Ion Besoiu) sînt momente prin care filmul antifascist românesc îşi înscrie cîteva pagini antologice. Şarja la adresa lui Hitler, din sceneta pomului cu daruri — foarte inspirată cu mizanscena ei de revistă, dar filmată cu nerv de cinema — e o secvenţă ce mărturiseşte cu strălucire că nici în perimetrul acesta nu există genuri minore ci doar minori ai genurilor.

Şi-atunci i-am condamnat pe toţi la moarte

S-a spus: războiul văzut cu ochii unui copil. Acesta, e în linii mari, unghiul. Dar punctul de pornire, pentru că, treptat, optica poveştii se lărgeşte, realismul obiectiv al cinematografului depăşeşte sensibilitatea vîrstei eroului. Eroul însuşi, puberul devine matur în cele cîteva zile de moarte şi spaimă şi imaginaţia lui aprinsă nu-i mai condamnă pe toţi, fără alegere ca într-o adolescenţă răzvrătită, ci doar pe cei vinovaţi de dezastru. Pe fasciştii fugărind prin lanuri de grîu oameni nevinovaţi şi secerîndu-i, cu automatele, ca spicele într-un august fierbinte. Cu atît mai grav sună verdictul faţă de crimele lor în gura unui băieţel care crede că poate răzbuna

→



Serata dela ora H.; cîți dintre participanți erau pregătiți pentru ea? (regia Malvina Urșianu)

Joaca de-a războiul, devenită crudă realitate (*Atunci i-am condamnat pe toți la moarte* de Sergiu Nicolaescu)

o omenire întreagă. Cînd copilul apucă Mauser-ul și vrea să tragă, parcă începe să se facă dreptate în satul terorizat de motorizate și automate ce nu dau greș. Joaca de-a războiul devine realitate. E doar un singur episod din filmul cu pricina — dramatismul lui are și alte resurse — dar iată, momentul s-a gravat în memorie, semn că autorii au «țintit» cu siguranță artistică. Cu scenariul-«Mauser», ca să folosesc un termen apropiat, încărcat de Titus Popovici, «a tras» la mare precizie și finețe a tirului psihologic, un regizor exersat la școala curajului și a spectacolului dinamic: Sergiu Nicolaescu. Aș zice că e și filmul lui cel mai profund, lucid și atașant totodată. O operă matură despre o adolescență dramatic maturizată de grozăviile războiului.

Alături de copilul-interpret (a cărui performanță a fost firescul încordării, simplitatea marilor gesturi) o echipă de excelenți profesioniști ai ecranului, printre care Amza Pellea, Octavian Cotescu, Ion Besoiu, Gheorghe Dinică, Ioana Bulcă — au susținut cu strălucire partituri bine scrise și foarte serios dirijate.

Serata

Piesă clasică, urmînd legea celor trei unități: de timp, de loc, de acțiune și totodată film modern ce-și trage originalitatea tocmai din exploatarea fără complexe a tradiției teatrului. E pariul pe care l-a făcut cu sine-însăși o autoare de cinema pentru care nu există segregații de arte, există doar dorința de a le supune, inteligent, unui filtraj propriu, subtil și prin aceasta percutant, convingător. Pariul e cîștigat cu strălucire, chiar dacă **Serata** suferă de un ușor demonstrativism. Schița dramaturgică e subordonată energic intențiilor regizorale ca și geometrica mizanscenă din interioare, ca și micile «evadări» cu aparatul în «plein air»: plasticul concert wagnerian de pe malul lacului, fuga Alexandrei în pădure, prinderea suspectului — toate urmează destinul spectacolului acelei nopți în care se pregătea marele eveniment istoric. Un stil foarte îngrijit, manifestat și în rigoarea compunerii cadrului și în dirijarea interpreților — actori de nobilă stirpe, precum inimitabilul György Kovacs, ori Silvia Ghelan, Silvia Popovici, George Motoi, Cornel Coman. Malvina Urșianu scrie de la început partiturile dramatice pentru anume actori. Un mare senior al gîndului și gestului cum a fost György Kovacs, găsește un rol interesant, original în acest intelectual învins ca forță istorică și retrăgîndu-se, distins pierzător, în fața ei. A istoriei ce nu cunoaște cruțare. Nici soarta Alexandrei nu se anunță mai senină, doar că, tînără fiind, fata profesorului poate prin dragoste și generozitate să ajungă la o formulă de supraviețuire. Nu de acomodare, pentru că mai toate personajele Malvinei Urșianu au oroare de compromis. Meritul acestui film e că lasă perspectivele neașteptate, ca și viața; chiar și moartea iminentă a profesorului e învăluită discret într-un halo poetic. Singura certitudine, singurul ceas ireversibil, este ceasul al doisprezecelea pentru naziști și primul ceas al Eliberării. Aici culorile devin limpezi și percutante, tonalitățile se amplifică într-un acord simfonic major.

Grupaj realizat de
Alice MĂNOIU

Biografia unui personaj, biografia unei epoci (*Actorul și sălbaticii* de Manole Marcus)

35 de ani de la victoria antifascistă

Marele film al marelui război antifascist

Cinema

Poate că unul singur. capodopera, cum a fost pentru războiul anterior **Iluzia cea mare** a lui Renoir, nu am putea numi. Dar istoria artei n-a închis capitolul; la 35 de ani de la victoria asupra fascismului fenomenul solicită în continuare noi contingente de creatori. Ceea ce a oferit însă ca sursă de inspirație cinematografului acest moment crucial din existența secolului nostru, răspîntie a popoarelor mari și mici care s-au ridicat împotriva celui mai grav dușman al umanității a fost mai mult decît prilejul unei capodopere. A fost prilejul de-a determina o atitudine civică și estetică la creatori din multe țări cu cinematografii evoluate or mai fără experiență dar cîștigîndu-și pe acest teren tematic un patos, un ton inimitabil, un stil. In unele cazuri s-au afirmat chiar — avînd deci sursă realitatea dramatică a celui de-al doilea război — școli naționale ori curente importante, cum a fost filmul polonez postbelic, cine-epopeea iugoslavă or, la sovietici, un nou clasicism l-aș numi care a urmat perioadei de aur a deceniilor trei-patru (Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko).

Nou clasicism care începe cu un realism de tip epic-documentar, și culminează cu o eseistică de factură elevat-filozofică. Imediat după război monumentalul **Curcubeu** al lui Donskoi în stilul grandilocvent al anilor '44—'45 sau portretul partizanei-eroine **Zoia**, ca și pagina de înălțătoare epopee a apărării Stalingradului, pentru ca, după un deceniu să se ajungă la meditații de complixitatea **Soartei unui om**, a **Baladei soldatului** sau a **Copilăriei lui Ivan** (ultimul film lansează cel mai promițător talent al unei tinere generații: Tarkovski).

Sigur că istoria artei nu presupune întotdeauna mers progresiv, evoluție cu orice preț. Nici la acest capitol multe opere nu s-au maturizat odată cu autorii lor sau cu noile concepții ale noilor generații de creatori. Unii cineaști nu s-au menținut la reușita lor maximă cu teme din aceeași zonă de inspiratie. Așa s-a întîmplat cu Rossellini care după **Roma, oraș deschis** ori **Paisa** — capete de serie ale curentului neorealist, nu și-a mai regăsit în operele ulterioare suflul dramatic, sinceritatea tonului reportericesc din filmele de început. Așa s-a întîmplat cu De Sica, care după **Sciuscia** și **Hoți de biciclete**, întorcîndu-se la tabloul aceleiași Italii paupere și derutate după război, nu-și mai dă măsura realismului său psihologic, a portretului strălucit de medii și tipuri sociale care l-au impus. Nici Wajda cu **Peisaj după război**, reluînd obsesivul motiv tematic, în ultimii ani, n-a mai atins profunzimea analitică a pragului dintre eroism și inconștiență, datorie și eroare ca în **Cenușă și diamant** (opera care făcuse să țișnească în primul plan al interesului mondial un cinematograf cu oarecare tradiție dar care abia prin epopeia de război s-a constituit într-o adevărată școală).

Filmul italian — se știe — înfruntînd subiectele dramatice ale unei «paisa» secătuite de război, ieșind cu aparatul pe străzile unei Rome. oraș-deschis șomajului, crizei economice și politice — avea să determine, în cercetarea acestei «adevărat sfîrșit al războiului» direcția unui realism modern de lungă durată Cu benefice influente asupra întregului cinematograf postbelic. Evident, fiecare din aceste cinematografii își vor găsi vocea proprie, originalitatea artistică națională. Așa cum filmul românesc înaintează și ele — mai puțin prin influența altor curente cît prin intermediul acestei teme porte-parole — spre clarificări stilistice importante în ansamblul artistic al epocii.

Încărcînd vechi flinte hollywoodiene — genuri foarte populare ca policier-ul sau melodrama — cu subiecte desprinse din dureroasa experiență a anilor '40 cinematograful american iese și el cîștigat ca ambiție de a sălta producția comercială peste media obișnuită. Desigur au apărut și filme ca **Drumul spre stele** — o melodramă clasică a lui Asquit or mai tîrziu **Air Force** a lui Hawks, dar alături de ele răsar și mostre hitchcockiene ca **Notorious** sau **Umbra unei îndoieli**, apar peliculele patriotice ale lui Arthur Mann **(Cota 465)** sau rechizitoriile patetice de forța **Procesului de la Nurnberg** reconstituit de Kramer. Vîrful seriei rămîne însă **Procesul** lui Welles în care atmosfera de teroare din romanul lui Kafka este prelungită cu cel mai trist epilog al celui de-al doilea război mondial (pericolul bombei atomice anunțat de explozia de la Hiroshima). Trecînd la producții din alte țări: între filmul **Podul** al germanului Bernard Wicki de pildă și **Ultimul pod** realizat în 1952 de Helmut Kautner, există nu numai o modificare de concepție, firească odată cu trecerea anilor dar și o evoluție a limbajului artistic, determinată de condițiile noilor achiziții ale expresiei filmice.

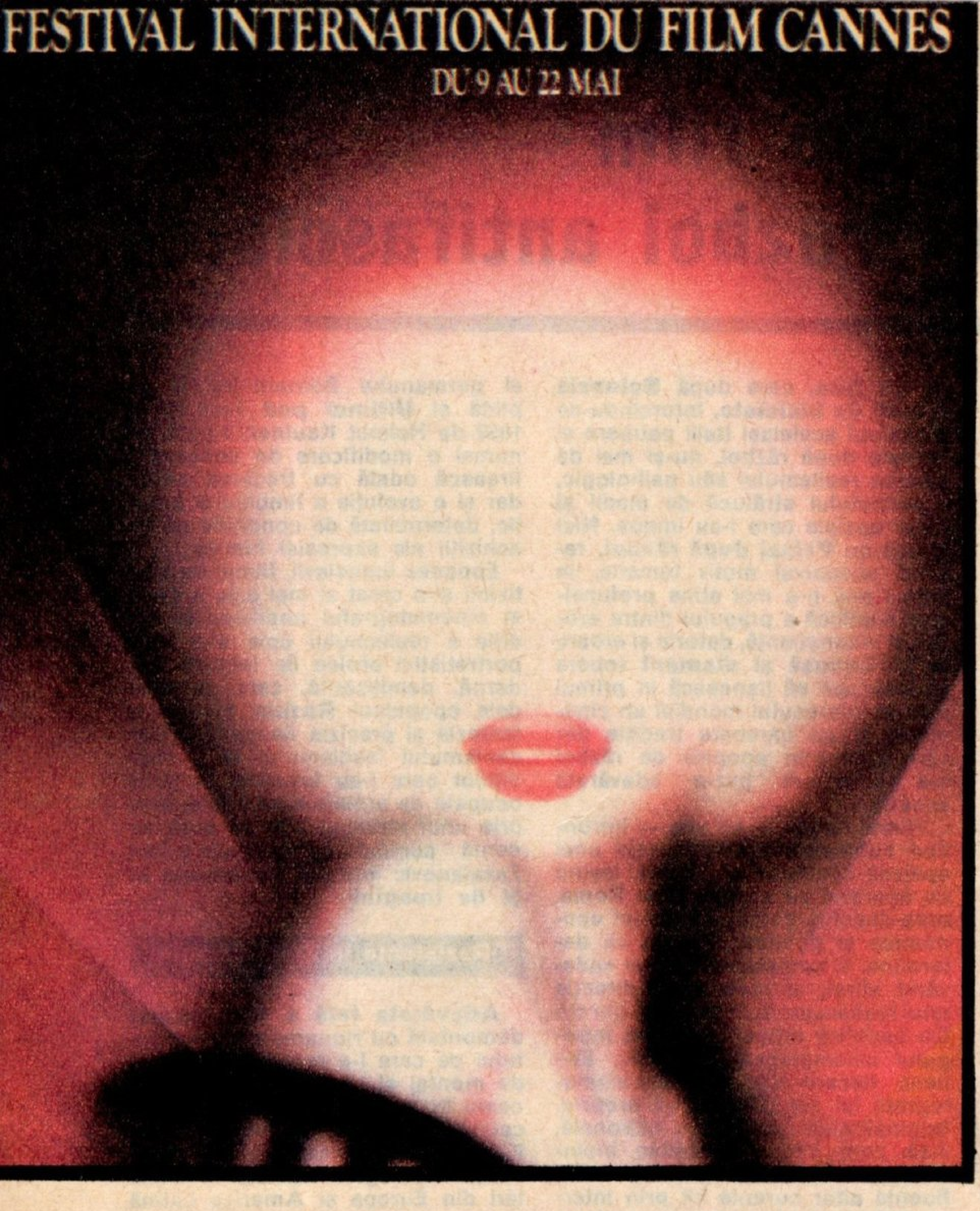
Epopeea iugoslavă, filmul de partizani și-a creat și mai ales a creat în cinematograful postbelic o tradiție a realismului epic și-a unei portretistici eroice de factură modernă, demitizantă, care, pornind dela epopeicul **Rozara** ajunge la fantezia și precizia demontării mecanismului fascismului și a condițiilor care l-au favorizat în țările ocupate de armatele hitleriste, proprie unui strălucit film de dată recentă semnat de un tînăr talent Zazalanovic intitulat **Rezistența în 24 de imagini**

Rezistența în 24 de imagini

Adevărata față a fascismului demontată cu rigoarea documentului pe care l-a reprezentat filmul de montaj al lui Romm cu un deceniu în urmă e reluată azi și cercetată din diverse unghiuri, cu prelungirile periculoase ale recrudescenței ideologice fasciste în multe țări din Europa și America Latină vezi metafore de violența **Vînătoarei** lui Carlos Saura sau recentul pamflet al lui Schloendorf, **Toboșarul.**

Contribuțiile artei a 7-a la înțelegerea tot mai nuanțată, mai completă a istoriei acelor decenii, sînt numeroase. Importanta este reluarea cu un patos politic și estetic pe măsura mesajului, a temei fascismului care amenință astăzi omenirea. Pentru că fenomenul proliferează — fără alte bariere decît cele pe care le poate ridica o conștiință lucidă, mereu trează, activă — cinematograful contemporan își asumă, cu un ceas mai devreme decît cel al deceniilor anterioare și de aceea sperăm mai eficient misiunea sa nobilă de semnalizator al pericolului: Dela înregistrator al unui eveniment pe care, din păcate, istoria nu l-a clasat definitiv de vreme ce încearcă, sub forme noi și violente să reapară în arenă — filmul cintemporan pe tema fascismului devine iată, avertisment de-o acută actualitate.

A. MĂNOIU


FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM CANNES
DU 9 AU 22 MAI

Bastonul de mareșală

În prelungirea politicii sale așa-zise profeministă — eu aș numi-o lucidă, sincronă cu epoca — **Gilles Jacob,** omul care ține cîrma olimpiadei cinematografice sau mai exact, delegatul general al festivalului de la Cannes — urmărește în mod explicit iar pentru unii ostentativ, așa-numita promovare a filmului feminin, formulare mult prea largă desigur, în care nu trebuie să căutăm o judecată de valoare asupra filmelor în cauză, ci numai o atitudine de maximă reverență, eu aș prefera să numim această reverență, atenție sau interes pentru acele femei — proporțional încă destul de puține — care «fac cinema».

Pînă în ultimele decenii, se știe, femeile nu pătrundeau în posturile-cheie ale uzinei de vise. Intrarea obișnuită a doamnelor avea două scări: una principală care ducea în sălile de recepție, intrare somptuoasă pentru staruri de diferite calibre; alta de serviciu, funcțională, cam umbroasă, adeseori cu becurile arse, ducînd la subsol. Această intrare era rezervată așa numitului personal auxiliar feminin: adică monteuze, script-girls-uri, uneori recuzitere, adeseori garderobiere, din cînd în cînd creatoare sau numai tăietoare de costume. Nu e vorba, deci, că «înainte» nu existau femei în cinema. E vorba că nu existau în profesiuni determinante, acolo unde e pîinea și cuțitul. Noile ediții ale festivalului nu încurajează «simpla prezență feminină». La acest capitol, festivalul nu s-a plîns niciodată știut fiind că în zilele marii competiții, localitatea este literalmente invadată de făpturi mai mult sau mai puțin angelice, mai mult sau mai puțin fotogenice sosite din toate punctele cardinale pentru a găsi sau a fi găsite de un De Laurentiis sau de un Bergman, de un Mastroianni sau, dacă nu se poate — licitația merge aici în sens invers! — de un fotograf, un paparazzi, un cineamator avangardist. Marea cinesărbătoare s-a bazat întotdeauna pe o abundență de nimfe, de sosii ale vedetelor de pe prima pagină a «France-Soir»-ului, de candidate la concursurile Miss Festival, Miss Starlette, Lady Festival, concursuri organizate cu precădere de italieni. De aici și-a ales cîteva figurante și Gérard Oury pentru actualul său film. Revistele cu poze au publicat fotografia în monochini a celor șase norocoase, dar adevărul e că cererea producătorilor este minimă față de oferta tinerelor, ca să zic așa, cinefile care speră să reediteze povestea micuței B.B. care acum un sfert de secol a venit la Cannes în calitate de anonimă și a plecat sub formă de mit.

Un obiectiv major al festivalului: promovarea filmului feminin

«Lăsați femeile să vină la festival»

Ultimele ediții ale Cannes-ului — în consens cu o realitate mai mare decît cel mai mare festival cinematografic — operează sau pur și simplu constată, o serie de raporturi noi între film și sexul frumos. Pînă la noi ordine, femeia rămîne cel mai decorativ element al artei cinematografice. Faptul, relativ nou este că femeia nu mai intră doar pe cele două intrări de care vorbeam la început — intrarea starurilor, intrarea personalului auxiliar. În ultimii ani, pentru ele, pentru cele mai proeminente, s-a adăugat un nou acces: accesul bossilor. A fi boss în film înseamnă, cum ziceam mai sus, a **determina**. Să nu ne facem iluzii! Nimeni nu-i cauza ultimă a lucrurilor. Nimeni nu determină fără să fie determinat. În cadru determinărilor locale, există însă poziţii cu vocaţia de a dirija, iar altele cu destinul de a asculta. Imperiul filmului e bicefal. Un cap: responsabilul cu proiectul, bugetul, caşetul, ca «bunul de producţie», adică producătorul. Al doilea cap: şeful de orchestră, adică regizorul. Şi iată că în ultimii ani în fotoliile rezervate producătorilor, apar din ce în ce mai multe producătoare (una din ele, Albina du Boisrouvray, face parte din juriul acestei ediţii; multe din actualele producătoare sînt foste actriţe reciclate, ca Danielle Delorme). Şi iată că, pe spătarul scaunelor pliante, rezervate regizorilor, apar din ce în ce mai multe nume feminine. Desigur, tot ce vine de la natură nu-i un merit, ci un avantaj sau un dezavantaj. Filmele de femei, ca şi filmele de bărbaţi pot să fie foarte interesante, dar şi foarte neinteresante, ca să mă exprim politicos. Pentru o fază de început, organizatorii festivalului s-au preocupat în primul rînd de **prezenţă**. Una din lozincile Cannes-ului 1980 a fost: «Lăsaţi femeile să vină la festival!». E vorba, desigur, nu de cele care fac parada modei pe sub palmieri, ci de cele care fac filme în toate colţurile pămîntului.

Moştenitori şi moştenitoare

În absenţa Linei Wertmüller, care prestează servicii în America, în plină perioadă de eclipsă pentru Liliana Cavani, după tragica moarte a Larisei Şepitko, în contextul unor experienţe minore ale Nadinei Trintignant, Marta Meszaros pare a fi la această oră cea mai cotată cineastă din lume, răsfăţata presei, favorita palmaresurilor, musafira preferată a festivalurilor internaţionale. Marea competiţie a Cannes-ului de anul acesta s-a deschis cu filmul ei, **Moştenitorii**, interpretat de inseparabilul ei Jan Nowicki şi de tot atît de inseparabila ei Lili Mori, cărora acum li s-a adăugat Isabelle Huppert, cea mai strălucitoare stea a noii promoţii de actori francezi. Acţiunea se petrece într-o Ungarie retro: 1939. Regizoarea «are o slăbiciune pentru anii '30», se declară «fascinată» de stilul de viaţă al epocii — prosperitate relativă, falsul sentiment de aşezare înfoiat din cînd în cînd de un vînt de nelinişte, de o criză de deznădejde. Eroina este o tînără care are tot — vilă, valet, automobil, parc, soţ-chipeş ofiţer şi moştenire, dar o moştenire poprită căci ea revine copilului, un copil pe care ea nu poate să-l aducă pe lume. Povestea filmului e povestea unui contract nejuridic între o femeie bogată, dar sterilă şi o prietenă săracă dar fecundă. Moştenitoarea pune la dispoziţia amicei sale tot ce are. Ea, amica, trebuie să aducă pe lume odrasla mult dorită, adică singurul lucru pe care femeia bogată nu-l are deocamdată. Există cîteva intenţii de a caracteriza epoca. Interesul regizoarei este însă captat de conflictul dintre cele două femei. Femeia bogată vrea să ofere totul pentru a avea un copil. Dar «totul» se dovedeşte a fi prea puţin. Cineva zicea demult că: «nu banii fac fericirea, ci numărul lor». Marta Meszaros zice că în materie de fericire aritmetica n-are destule zero-uri pentru a se putea face un preţ. Sufletul omului e inestimabil. Concluzie admirabilă! Chapeau! — cum se zice prin partea locului. Filmul însă, ca să mă exprim blînd, nu este însă nici cel mai bun al Martei Meszaros, nici cel mai bun al selecţiei maghiare, căci partea aşa-zisă politizată pare lipită. Prietena se dovedeşte spre sfîrşitul filmului a fi evreică, prin urmare persecutată, ceea ce grăbeşte sfîrşitul şi dă ultimei părţi o altă alură. Urmărind un gînd al lor care nu e deloc ascuns, organizatorii au ales acest film şi nu altul, mizînd pe **prestigiul ideii**. Ideea se numeşte — cum ziceam — promovarea filmului feminin.

Primul lor film

Nu numai marea competiţie s-a deschis cu un «film de femeie», ci aproape toate celelalte competiţii paralele. **Săptămîna internaţională a criticii** a fost inaugurată de o tînără regizoare poloneză (Ag-

→

Terasa de Ettore Scola un film de idei deghizat într-o comedie limbută

niezka Holland) cu o admirabilă suită de scene din viața unui teatru de provincie: **Actorii provinciali**, un film tandru, dar viguros, amar dar nu deznădăjduit, film despre tristețea albatrosului împiedicat să zboare de aripile-i prea lungi sau mai exact despre lipsa de sincronizare dintre vis și realitate. Eroul filmului — mini-stea dintr-un mini-teatru — dorește mai mult decît vrea și vrea să facă și mai mult decît poate. Cînd proiectele-i eșuează — a cîta oară? — cînd iluzia de a fugi, dacă nu se poate la Varșovia, cel puțin la Cracovia sau la Lodz se duce — a cîta oară? — pe apa sîmbetei, actorul are impresia că nu mai are pentru ce să trăiască. Impresie fugară, dramă pasageră. Spre deosebire de alte resurse, resursa speranței e infinită. Dincolo de cuvîntul «sfîrșit» se ghicește un alt proiect, o altă iluzie și poate o altă dramă mai mult sau mai puțin pasageră.

Secțiunea **O anumită privire** a lansat printre altele — pe Raphaele Billetdoux pînă acum cunoscută ca romancieră și într-o oarecare măsură ca pictoriță veleitară (de remarcat multilateralitatea debutantelor, aproape toate polivalente, aproape toate cu cazier artistic sau cel puțin cu oarecare vechime în meserii cinematografice). Filmul se numește **Femeia-copil**. Este o înlănțuire de momente din viața unei fetițe cam ciudată aflată la vîrsta pre-puberală, o mică creatură sensibilă însetată de sentimente frumoase, dar tatăl, de profesiune bărbier stă toată ziua închis într-un mutism vecin cu tembelismul, iar mama, de profesiune coafeză,e mult prea acrită ca să-i mai dea și altceva în afară de porția zilnică de cicăleală. Ceea ce nu poate găsi în familie copilul găsește la un bătrîn grădinar. Zic bine copilul? Zic bine bătrîn? Bătrînul zice că abia a trecut de 40 de ani, deși înfățișarea îl arată cu mult mai venerabil, căci interpretul e Klaus Kinski, actor specializat în groază, groaza nu numai artistică de vreme ce regizoarea mărturisește că pe platou, Kinski e într-adevăr, așa cum se spune, adică «teribil». Ce să-i faci? Unii actori intră în formă bînd (zice ea), Klaus intră în formă terorizîndu-și anturajul. Dar nu despre asta e vorba, ci despre legătura care se naște între acest grădinar solitar, mut (mut la propriu) și copila care sub ochii noștri începe să părăsească starea de copil devenind așa cum zice titlul une femme-enfant. Un film «special», straniu pînă la morbid, și pînă la urmă mai mult decît firav.

Dus fără întors

La **Chenzina realizatorilor**, filmul feminin cel mai discutat a fost **Dus fără întors**, producție R.F.G., iscălit de Ulrike Ottinger pe post de scenaristă-regizoare-și – camerawoman. Rezumatul publicitar poate să dea o anumită idee asupra facturii operei: «O femeie se decide să-și uite trecutul și în acest scop face o călătorie de «turism alcoolic». Deviza acestei călătorii este: a trăi pentru a bea, a bea pentru a trăi. După finalul care o arată pe eroină murind jalnic pe scările unei gări supraaglomerate s-ar părea că filmul vrea să avertizeze asupra ravajelor comise de alcoolismul feminin cu nimic mai prejos decît cel masculin, dar mult mai dezgustător ca alură. O astfel de morală pare însă adăugată în ultimul minut la o sugestie străină autoarei căreia i se pot reproșa multe, dar în niciun caz arta cu tendință. Naturalismul filmului (multe scene de beție feminină cu votcă, wisky, cognac, bere, șampanie, rom, absint, beție-turtă, beție-trestie, beție limbută, beție cu spart vitrinele, cu adus poliția, beție în baruri, în camere de hotel, în cada băii, beții singuratice și beții în colectiv, căci eroina se împrieteneste cu o vagabondă la fel de împătimită), naturalismul filmului zic, este un naturalism fantastic în sensul că personajul principal n-are nici un suport real. Nici psihologic, nici social. Alcoolizată în ultimul grad,femeia rămîne superbă, proaspătă, pempantă. Scoasă cu fărașul din cîrciumile cele mai sordide, ea pare mereu scoasă din cutie: coafată perfect, manicurată impecabil, asortată minuțios mereu în altă toaletă trăznitoare. Nimeni nu știe de unde vin resursele, așa cum nimeni nu înțelege cum se face că în culmea degradării ajunge — ce credeți? — femeie cu nervi-de-oțel, femeie-numai-reflexe, adică nici mai mult nici mai puțin decît cascadoriță. Ziceam că naturalismul filmului e fantastic, dar cum fantasticul poate presupune anumit mister sau chiar o undă de feerie,cred că mai corect ar fi să-l numim naturalism anarhic. Ulrike Ottinger procedează ca și cum arta n-are legi sau dacă le are aceste legi, sînt făcute pentru a fi călcate în picioare. În consecință, singurul principiu al filmului este bunul plac. Autoarea sare cu o dezinvoltură deloc grațioasă de la satira feminismului (văzut sub forma unui congres de cotoroanțe îmbrăcate cenușiu și debitînd cretinisme) la scene cu saltimbanci scabroși, pitici perverși, trapeziste obeze. Pe scurt, un coșmar în care apare un singur fir coerent și «feminin: grija pentru costumație. Filmul nu este, dar ar putea fi, un coșmar cinematografic finanțat de revista Vogue număr special pentru carnaval.

Din cele de mai sus sper că rezultă că nu există un film feminin unitar, așa cum nu există un film masculin monolit. Arta nu se împarte pe sexe. Cannes-ul nu dă femeilor realizatoare nici talent, nici viziuni asupra lumii, nici forță. Dar le dă ceva de care ele aveau o nevoie vitală. Le dă șanse egale. Le pune în poșetă bastonul de mareșal.

Ecaterina OPROIU

Copiii din filmele interzise minorilor

Deși are un program extrem de dens, Cannes-ul rezervă totuși întotdeauna cel puțin o dimineață pentru filmele de copii savurate mai mult de puștii locali decît de criticii internaționali, care nu prea sînt disponibili la orele matinale, întrucît în ultimul timp s-a creat obișnuința premierelor de la ora zero. Programul filmelor de copii, asigurat de o foarte zeloasă militantă a genului — Sonika Bo — rămîne deci mai mult o prezență simbolică. E totuși un simbol la care organizatorii nu vor să renunțe și bine fac.

Pe alte căi — copilul este totuși pe ecrane o prezență foarte importantă. Importantă în măsura în care această prezență se interferează cu

Brooke Shields, protagonista filmului *Mititica*

Femeia-copil și alți copii pe sub palmieri

viața intimă și socială a adulților, o determină, luminînd-o, îmbogățind-o așa cum se întîmplă în cel mai discutat film al Americii anului 1980, filmul **Kramer contra Kramer,** povestea unui cuplu care se separă. Mama renunță la început la băiețașul care i-ar fi o povară în noua existență. Cînd viața, cum se spune «i se reface», cînd simte că poate merge pe propriile picioare, ea își schimbă părerea, vrea copilul, vrea băiatul. Între timp însă Kramer cel mare și Kramer cel mic încep o mare, dulce, fantastică prietenie. Prietenie între doi bărbați, între un tată devenit din ce în ce mai copilăros și un copil devenit din ce în ce mai bărbat. Mama își vrea însă băiatul și toată America varsă lacrimi privind operația de despărțire a ființelor siameze și acoperă cu Oscar-uri acest film care se învîrtește cu patetism reținut și tocmai de aceea mai credibil în jurul unui băiețel ca un soare la domiciliu.

Soare? Copiii din ultimele filme occidentale nu prea pot să aspire la o asemenea comparație întrucît cineaștii se arată atrași mai puțin de copiii «propriu-ziși». Ceea ce interesează cel mai mult este degradarea copilăriei, declasarea copilului, delincventa în rîndurile minorilor, drogul și poate cel mai mult prostituția infantilă plagă reală în lumea marginalilor pe care filmul o scoate la vedere mai mult cu voluptate, decît cu indignare. O ediție anterioară a Cannes-ului a prezentat **Mititica,** filmul lui Malle care se desfășura într-un bordel «de epocă». Mititica era fetița unei frumoase pensionare care trăia alături de mama ei în comunitate învățînd de mică, ca orice copil, tot ce vedea în jur, încercînd cu o candoare, pentru noi morbidă, să sară casa, acolo unde capra sărea doar masa.

Actuala ediție a Cannes-ului n-a ocolit acest soi de lumpen-copilărie. Filmul de debut al cineastei Raphaele Billetdoux se numește **Femeia-copil** și se ocupă tot de o fetiță înfățișată ca o victimă a frustrării sentimentale. Între un tată și opac și posac și o mamă vesnic mohorîtă, copila își cam ia lumea-n cap, atașîndu-se — ca să folosesc un eufemism — de o ființă ciudată, un grădinar care ar putea să-i fie bunic un animal singuratic, sălbatec, care și-a pierdut glasul dar nu și tandrețea. Tînăra regizoare are sensibilitate, are talent, are finețe, dar are în mod incontestabil o atracție spre situații bizare, spre sentimente în afara normalului.

Aproape toți copiii care ajung în festival, în competiție, vorbesc desigur de copiii-personaje, suferă de o precocitate glandulară care te fac la un moment dat să te gîndești cu un fel de repulsie la cei care scormonesc sau scornesc asemenea povești. Mă refer, desigur, nu la poveștile acuzatoare, ci la poveștile spuse, fără scop, sau din pură plăcere a anormalului. În cea mai păgînă dintre lumi ceva trebuie să rămînă totuși sfînt. Una din aceste zone sfinte este copilăria. Dacă într-un film se lovește un cîine, zeci de societăți de protecția animalelor intentează procese, cer despăgubiri, iscălesc proteste. Meridianele respective n-au creat instituții asemănătoare pentru copilărie. Mulți cineaști occidentali îl iau pe Freud în brațe și se așază după numele lui ca după un scut. Ziceam că poveștile acestea produc repulsie, dar cred că ele produc mai degrabă milă. În fața lor ideia de artă pălește. Uiți că ești la cinema. Uiți că ai în față o pînză. Această Femeie-copil, această fetiță de 12 ani nu e un truc. Ea există. Ea a existat cu adevărat cînd a turnat această scenă, aceste scene în care ea, fetița de 12 ani se poartă ca o experimentată femeie cu înclinații în afara seriei. Cînd pe ecran se strivește un cîine e de bon ton ca **Nice-Matin** să protesteze: cum v-ați permis să loviți o vietate, să stricați adică echilibrul ecologic al planetei. Cînd se strivește sufletul unui copil e de bon ton să zici că moravurile evoluează și că echilibrul speciei stă tocmai în dezechilibrul general. Nostimada este — dacă în astfel de împrejurări se mai poate vorbi și de nostimade — nostimada e, zic, că aceste copilițe care joacă în aceste filme n-au voie să intre în cinematograful care prezintă filmul, în care ea e protagonistă. Legile, incredibil, permit copilei să facă tot ce face, tot ce se vede pe ecran, dar nu-i dau voie să vadă ce-a făcut. Nici mititica, nici protagonista filmului **Femeia-copil** n-au intrat deci în sala de proiecție. Ele au rămas în hol să mănînce bomboane, ciocolată, bigi-bigi, vișine cu rom. Trebuie să recunoaștem că e ceva haz aici.

O poveste destul de tristă *(Femeia-copil* **cu Klaus Kinski și Pènèlope Palmer**

Ecaterina OPROIU

În obiectiv: imaginea

Șase operatori, cinci stiluri

Imaginea memorabilă

Tot într-un magazin estival '78, colega noastră Roxana Pană consemna un dialog cu autorul imaginii din **Moara cu noroc.** L-am recitit, înainte de a mă apuca eu însumi să gîndesc asupra unui subiect față de care criticii se simt cîteodată vinovați, fie că au expediat aprecierile la imaginea cutărui film, fie că au notat păreri șablon. Aș dori să scap de handicapul unui exercițiu critic, și iată cum situațiile se răzbună. Nici nu știi cînd și cum se ivește momentul să scrii numai și numai despre imaginea unui film. Ca acum, cînd tot ce mi-aș dori este să am în față o fotogramă din **Moara cu noroc** ale cărei rembrandt-iene umbre și lumini să le pot palpa, să simt zgrunțuroasa cerneală a morții de pe ochii plîngăcioși ai lui Ghiță ori să aduc la lumina albă a zilei obrazul palid al Sămădăului...

> Imaginea nu este scopul filmului, ea este orgoliosul său slujitor

Ovidiu Gologan coboară dintr-o generație de clasici ai cinematografului românesc. Lucrul așezat, bine făcut, echilibrul perfect al cadrului, simetriile lui nu lasă nici o șansă devălmășirii, ambiguității creatoare de alergii psihice. Doza e perfectă ca la farmacie. Știi dinainte cîtă pasiune va pune de această dată Sămădău în a o cuceri pe Ana, după cum înainte de a intra el în cadru, lumina îi anunță intenția, mijirea unui gînd ascuns cu o dexteritate de satrapic donjuan. Îl vezi pe Ghiță coborînd în pivniță. Pe chipul lui treptele de la scară sapă, cu o umbră dungoasă asemenea unui odgon de spînzurat. Intimitatea personajelor, cu toate acestea, nu este niciodată asaltată, scalpată din găoacea propriului svîcnet interior.

În dansul Anei cu Lică aparatul îndrăznește, în fine, să se miște mai iute, deși impresia vine și din montaj, pentru a prinde pulsul unei ecuații tragice: ochii celor doi, mijlocul Anei, dansul în totalitatea nebuloasei lui sentimentale. Aici camera îi lasă singuri pe eroi. Pînă acum îi învăluia în aripa unei umbre, în patina unei prelungiri de nuclei luminoși. De-acum, cînd se dezlănțuie ei înșiși, natura e chemată să adumbrească romantic un fugar disperat ce a întinat cu copitele calului ud biserica, din care se bulbucă ochi de sfinți părinți. Povestea începe să fie decupată în calupuri mari.

Cu acest final simfonic, nestrunit decît de patima destructivă a personajelor, cu eroi proiectați ca în western, în sălbăticie, singuri între cer și pămînt, ne apropiem de **Pădurea spînzuraților:** o lume reținută de Gologan cu lumină pămîntie, asemenea unui notar ce consemnează și morții și vii într-unul și același registru ponosit, dar riguros și cu aceeași cerneală pietroasă. El este artistul care știe să devină memorabil prin acuratețe și pliere pe sentiment. Nu e greu să înțelegi că nu-l asmute nici un gînd către regie. El vine în urmă; acesta e secretul de a ne cuceri prin semnele imediate ale cadrului a cărui perfecțiune se memorează cu încetul. În **Moara cu noroc** compoziția cadrului trece pe primul plan. În **Pădurea spînzuraților**, esențial mi se pare efectul ideologic al ansamblului de imagini. Contrapunctarea (frișcă-noroi; retorică rectilinie-dilematica sbatere a eroului principal), îl împinge spre o altă concepție a luminii. Imaginea răspunde noii necesități, de a aplatiza și totuși de a imprima un coeficient de picturalitate. Soarele e lăsat să apună, în aparat se montează un obiectiv cu distanță focală lungă, praful de pe drum e bine vînturat de cizmele soldaților în marș, diafragma este deschisă pentru a supraexpune negativul. A obținut tușa mătăsoasă a planului doi în care va fi suspendată fotograma, reluată, a soldatului anonim, uitîndu-se către rădăcinile istoriei sau către casa părintească din amintire.

La «masa tăcerii» din final avem mișcarea plină de evlavie a aparatului. Lumina vine în impulsuri pe fețele actorilor, iar la un moment dat sîmburii atomici ai reflectoarelor desfigurează chipul rotund al Ilonei (Ana Szeles). O secvență memorabilă într-adevăr. Realismul unei arte pare să descopere realismul unor efecte de mișcare și aparat.

Neuitatul final din *Pădurea spînzuraților* reținut pe ecran de Ovidiu Gologan

Același start, aceeași linie de sosire

La mere (1955) și **Viața nu iartă**

(1958) erau un început comun pentru cei doi autori ai Graphis-colorului de mai tîrziu: Gh. Fischer și Al. Întorsureanu. Nestatornicia imaginii, preocuparea excesivă pentru mișcare și unghiulație, racordul abrupt dintre starea imaginii și starea subiectului, transferul de semnificație din narațiune în cadraj, ritmicitatea camerei — toate vorbesc despre o viziune seismologică asupra dialecticii vizualului în film. Parcă cinematograful pur își caută inventatorii.

A urmat o perioadă de experiențe individuale. Important în această etapă pentru Gh. Fisher este filmul cu Iliu, **Comoara din Vadul Vechi** (1964). Acum îmi explic mai bine de unde vin, într-o structură narativă ce cultivă valorile concretului, poezia agresată și aridă, a unui realism documentar, solilocviul în apele fîntînii, cînd Ion se află într-un moment critic al vieții lui. Fischer ia imagini perfecte dar se apleacă și pentru a sonda universul de gînduri al eroului, și atunci omul e una cu aparatul compunînd, aproape de pulsul vieții personajului, un tablou contorsionat al trăirilor lui, pe un schelet audio-vizual mai complicat. Metafora se conjugă aici cu amănuntul realist.

Este demnă de atenție tranziția pe care o produc experiențele diferite, în cazul celor doi operatori numiți, spre o comună și de performanță concepție (tehnică și artistică). Avîntul «stihinic» din primele filme este purificat printr-o baie de realism. Realitatea înconjurătoare trece pe primul plan, acum, în etapa tranzitorie a despărțirii lor. Să ne explicăm. Fischer filmează în respectul adevărului de viață, cu grijă pentru încadratura echilibrată, desigur în ciuda unor mici paragrafe cerute de intensitatea specială a unor trăiri ale eroului central, din filmul lui Iliu, pe care l-am ales ca reper.

Întorsureanu lucrează ceva mai mult în răstimpul indicat. (**Nu vreau să mă însor, Poveste sentimentală, A fost prietenul meu, Cartierul veseliei, Zodia fecioarei, Împușcături pe portativ, Canarul și viscolul**). Trece așadar printr-o aceeași purificatoare lecție de **realism cotidian**. Violentarea structurilor tradiționale ale imaginii nu mai intră în atenția lui. Virulența unghiulațiilor, cadrajul frumos dar șocant, e părăsit pentru firescul și exactitatea neînfrumusețată a imaginii. Poezia frustră vine din necesitatea narativă, avîntul explică și el o stare a personajului. Ca în **Cartierul veseliei**. Elaborarea, studiul cultural, nu se poate despărți de efectul plastic special din **Zodia Fecioarei**, de natura demonstrației intelectuale a story-ului de acolo. În **Canarul și viscolul**, imaginea de epocă intră, în fine, în laboratorul intim al lui Întorsureanu, dar măsura virtuților sale poetice nu o dă acum pe de-a-ntregul. Este într-un fel o curiozitate ca oameni preocupați atît de perseverent, cu o forță ce frapează din primul cadru, de estetica dialecticii ritmurilor, de unghiuri și mișcări nemaiîncercate, să se retragă asemenea învățaților, în sihăstrie și meditație. Am ajuns, în fine, la **Felix și Otilia** (1972). Fischer și Întorsureanu încep o ucenicie, cum spune ultimul, «în domeniul atît de fascinant al procesului de metamorfozare a tehnicii în limbaj cinematografic și expresie plastică». Culoarea nu mai e lăsată să joace rolul cromatic și doar atît. Ea participă, se constituie în porii prin care universul călinescian respiră aerul epocii. Un mucegai ciudat, ca un praf de minereu aurifer, se depune pe oameni și lucruri, claustrîndu-i și fixîndu-i într-un insectar peste care tot timpul cineva trece cu gîndul de a-i elibera de sub magia sufocantă a microorganismelor, dar nu are încă destul curaj să-i atingă. De aici, impresia perpetuă că nu noi îi privim, ci că personajele filmului, obiectele lui tînjesc după un semn pe care niciodată nu li-l

→

Realitatea interceptată cu ochiul sufletului (Leopoldina Bălănuță văzută de Iosif Demian în *Nunta de piatră*)

Valorile concrete ale poeziei campestre (*Comoara din Vadul Vechi* filmată de Gheorghe Fischer)

Efectul plastic în slujba demonstrației intelectuale (*Zodia Fecioarei.* Operator: Al. Întorsureanu)

vom trimite. Timbrul acesta face ca lumea lui Călinescu să pară filmată printr-o lacrimă îmbătrînită a odată vaporoasei, nestatornicei Otilii.

Un sentiment liric drapează și imaginea **Trecătoarelor iubiri** (1973). Pictura e mai aproape ca niciodată de camera-șevalet a celor doi artiști în cîteva secvențe din **Alexandra și infernul** (1975). În **Marele singuratic** (1976), pictura e subiect de dialog și, curînd o nevoie de înnoire — de altfel, prin alte mijloace, nu numai cromatice — pare a se impune atenției spectatorului. Cu Fischer și Întorsureanu, cu stilul lor, indivizibil, imaginea de film a devenit, mai mult ca niciodată, operă de coloriști. Academia culorii se instalează definitiv în cinematograful nostru așa cum demonstrează cu prisosință ultima lor premieră — o capodoperă imagistică. **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu.**

Dramatismul imaginii

Nicu Stan scrie cu o peniță nervoasă de artist neacademist. Compune totuși cadre pretențioase, grele, de mari adevăruri. Metafora și-o clădește pe un țurțur de gheață în topire, pe streașina țărănească asemănătoare unei abrupte, pantagruelice buze prăpăstioase a lumii. Omul dialoghează cu natura în ritmuri glaciale, încete, gîndul picură în inima lui cu o lentoare pe care lumina nu o trădează. Dimineața ajunge greu în amiază. Amiaza pare să nu se mai termine. Mă gîndesc desigur la **Răscoala** (1965). Compoziția secvenței de primăvară dă una din măsurile artei lui Nicu Stan; capacitatea de a imprima lirism auster, de a evita starea confuză a sentimentalismului ieftin. În picurarea primăvăratecă se ghicește marea avalanșă, puhoiul de mai tîrziu.

Aceasta ar putea fi varianta **meditativă** a artistului. Ipostaza crispării o avem tot în **Răscoala,** în binecunoscuta secvență a **Ciuleandrei.** Camera se mișcă rapid, montajul se compune pe viu, dictat de ilogica unei izbucniri de energii. Așa cum, în primul exemplu, Nicu Stan știa să se ferească de unda liricoidă, întocmai de această dată, nu supralicitează o materie ce și-a atins deja pragul propriei năvăliri în exterior. O discreție derivată din gustul cinematografic al unui estet trecut prin școlile realismului. Știința cenzurată a autorului de a fi el însuși în raport cu o substanță dramatică nu tocmai ușor de strunit.

În **Puterea și Adevărul** (1971), Nicu Stan intuiește sensul imaginii de a fi **purtătoare de adevăruri.** El filmează cu ochiul la sensul Mare al filmului.

Cînd modestia își consumă scadența, Nicu Stan se întrece pe sine. În **Înainte de tăcere** (1979), deși mai teatrală ca oricînd, mai bogată în efecte de aparat, în racursiuri și supraimpresiuni, sau tocmai de aceea, imaginea își impune satisfacția de a fi un exemplu de virtuozitate. Să se explice aceasta prin convergența dramatismului epiconarativ cu libertatea (estetică) a cadrului de a fi dramatic și teatral totodată?

Sentimentul cultural

Nicolae Mărgineanu a colaborat la **Apa ca un bivol negru.** Realitatea i-a dictat efectele proprii și l-a învățat că dramatismul nu poate supraviețui decît printr-o alchimie personalizată. **BD**-urile și **Explozia** par să-l țină în aceeași expresie supralicitată de real, mai puțin interesată de statutul propriu. În **Muntele ascuns** (1974), el operează un transfer către studiul de portrete. Șantierul nu-l mai preocupă, prin funcția de personaj, ci doar ca pretext pentru a găsi figurii umane și a le pune într-o ecuație cinematografică frumoasă.

În **Tănase Scatiu** (1976), operatorul dă «întreaga» lui măsură de pînă acum. Citatul cultural, aluzia permanentă la pictura secolului al nouăsprezecelea, deci expresia studiată, cu o referință sigură. Aparatul e ținut în mînă și pe ecran avem oscilograma unei realități totale, în planuri-secvență ce leagă și releagă o materie în dimensiunile ei multiple cu acțiuni colaterale, pliate pe sche-

Reîntîlnirea dintre Întorsureanu și Fischer pe genericul filmului *Felix și Otilia*. Orice recomandare devine inutilă

letul cardinal. Mobilitatea, portretul savuros, cu o preocupare mai accentuată pentru unghiul caracterizant, cu grija relevării amănuntului parodic, a gestului detaliat indică conectarea la o realitate asimilată cu talent și asiduitate o întîlnim în **Profetul, aurul și ardelenii** (1977). Imaginea semnată de Nicolae Mărgineanu degajă sentimentul tonic al culturii. **Sperăm** ca filmele pe care operatorul-regizor le va realiza în continuare (după **Omul în loden**) sa confirme drumul acesta.

Citatul cultural, aluzie permanentă la pictura secolului trecut (*Tănase Scatiu* **filmat de Nicola Mărginea**

Plastică și montaj

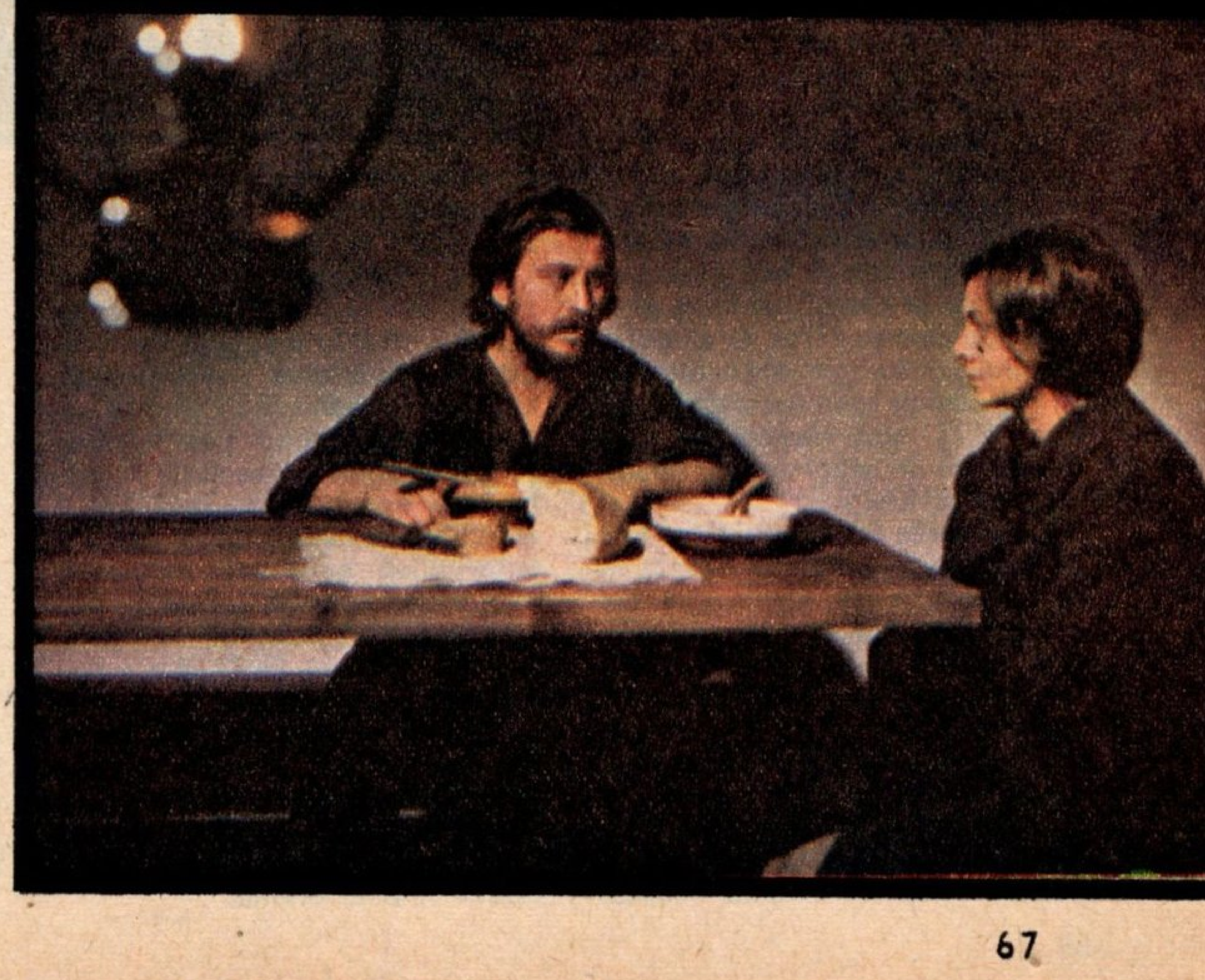
Afirmarea ca operator a lui Iosif Demian este ceva mai omogenă decît a altora din generația sa. Nu întîmplător realizările lui se leagă de regizori care fac parte din aceeași promoție. S-a vorbit foarte mult despre capacitatea lui Demian de a se adapta la două stiluri diferite. E vorba de participarea la realizarea **Nunții de piatră** (1971) și a **Duhului aurului** (1974), și implicit la cei doi autori ai filmului, Dan Pița, Mircea Veroiu. Filmele sînt unite de o concepție foarte clară (cu diferențierile de tonalitate narativă) asupra montajului și a rolului plasticii în structura audio-vizuală. **Să luăm** episodul **Vîlva băii** semnat de Veroiu. Cadrul în cadru este utilizat ca un adevărat montaj, dar și ca un mod de a ideologiza subtextul unei povestiri cu sensul la urmă. În **Lada**, de Dan Pița, dimpotrivă, personajele joacă în exterior, convoiul mortuar e privit în planuri «concentrice» în ansamblul realității filmului, în cadre lungi, cu noua pretendentă la mîna bădicului urmînd îndeaproape carul cu defuncta.

Cu **Zidul** (1974), cele două tendințe își află un punct de convergență. Într-unul și același film, deși cu un alt regizor (Constantin Vaeni), camera acționează omogenizînd. Interiorul e văzut cu un ochi de operator de televiziune. Evenimentul șederii tînărului între patru pereți este re-compus cu rigoare, cu grijă față de cotidianul, de gestul proaspăt, cum ar fi răsuflarea băiatului ori mîna lui desenînd pe pereți. Transcrierea în direct a realității se prelungește în afară, prin releul subiectivității cenzurate a eroului în lumea obișnuită unde se află casa conspirativă, familia personajului. Montarea acestei sume de realități este corelată pe una și aceeași lungime de undă. Demian reușește să situeze eroul în centrul lumii, deși el este izolat și aparent singur. Îl arată într-o solidaritate fraternă, deși moare singur. Acest dualism dramatic, expresie a capacității de sacrificiu a personajului, Demian o realizează printr-o alungire adecvată, care merge de la planul apropiat, în plonjeu, pînă la grosplanul interioarelor. Detaliile încăperii «vorbesc» de la sine, asemeni expresiei surprinsă pe chipul tînărului. În **Buzduganul cu trei peceți** (1977), același principiu al relației interior-exterior, nu mai atinge rezultatele din filmul anterior.

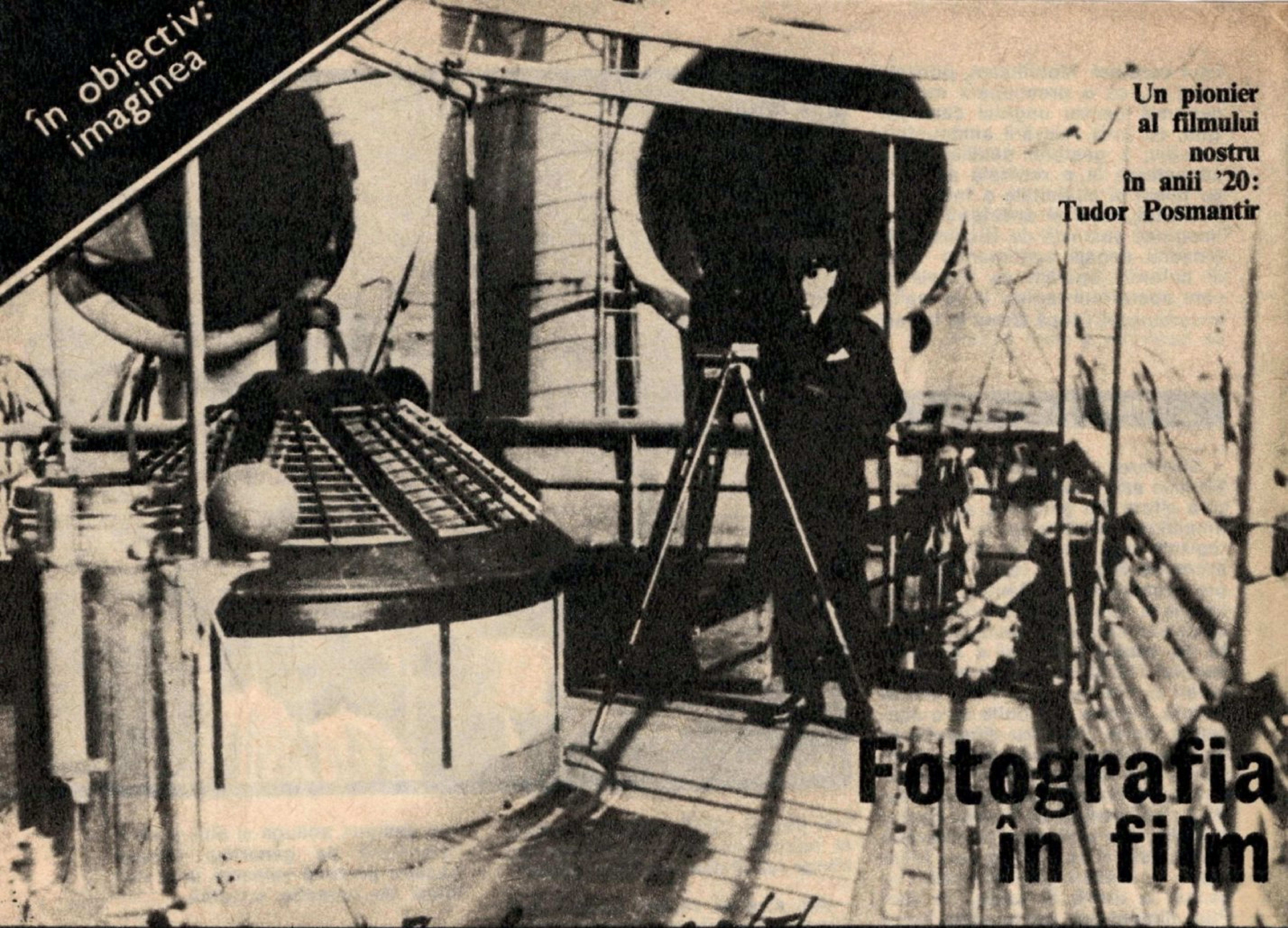
Am ales să vorbim despre șase directori de imagine. Lor li s-ar putea, desigur, adăuga și alții, a căror semnătură pe genericul filmelor noastre prezintă valoarea unui certificat de garanție artistică.

Ioan LAZĂR

Imaginea lui Nicu Stan la *Înainte de tăcere* — multă, foarte **multă virtuozitate**



în obiectiv: imaginea



Un pionier al filmului nostru în anii '20: Tudor Posmantir

Fotografia în film

Atitudinea de expectativă sau implicarea activă față de subiect

Cinema

E limpede că fotografia, cu toate problemele ei, interesează în cel mai înalt grad cinematograful, pentru care e materie primă plastică, parte integrantă și esențială a filmului.

Un fotograf nu-i tot una însă cu un operator cinematografic, dar educația ochiului și exercițiul rafinat al facultății se selecționare, mobilitatea și libertatea în fața subiectului, știința și simțul luminării și al valorilor, determinarea și alegerea unghiului de înregistrare a imaginii, cu alte cuvinte tehnica, meșteșugul fotografiei, sînt lucruri pe care trebuie să le stăpînească operatorul ca și fotograful.

Deosebirea stă în atitudinea față de subiect și condițiile diferite în care se lucrează. Fotograful are o nelimitată libertate de interpretare, poate să-și exercite toate facultățile de gust, fără altă responsabilitate decît cea artistică. Operatorul cinematografic e legat foarte riguros de spiritul colectiv al muncii din studio, misiunea sa fiind aceea de a sesiza spiritul operei, caracterul dramei realizat în colaborare de către scenarist, regizor și actori. Același lucru față de decor și costume.

Deși valoarea unor anumite scene stă numai în calitatea lor plastică, deci în însușirile lor fotogenice, libertatea necontrolată, abuzul de ingeniozități tehnice din partea operatorului pot falsifica și compromite ansamblul filmului. Mai departe fotograful are o atitudine de espectativă în fața subiectului: surprinde momente, fragmente, aspecte pitorești sau inedite. Operatorului cinematografic i se cere, pe lîngă o activă prezență, o viziune de ansamblu a filmului, pentru ca să-i poată da continuitate și unitate și o puternică expresie plastică, o formulare adecvată completă, sugestivă, a semnificației morale și nucleului liric al dramei.

Ținînd seama de distrucțiunile indicate sumar, mai sus, vom continua acum o discuție în jurul fotografiei în sine.

Lumea modernă, în formele ei citadine și industriale rebarbative, multiple, derutante, în fața căreia subiectele «delicate» ale contemporanilor, ale liricilor desueți sau ale sentimentalilor mărunți, se refuză simpatiei sau înțelegerii, a fost umanizată de fotografie, care ca un martor febril și curios, a interpretat-o cu sinceritate și cruzime, dîndu-i o valoare lirică și plastică.

«Arta fotografică e marea artă expresionistă a epocii noastre». Prin ea s-a dat cea mai potrivită expresie «fantasticului contemporan care e un fantastic social, barbar și savant totodată».

Această poezie tulburătoare a

vieţii de toate zilele, a maşinilor a rulmenţilor, a turbinelor, a conductelor de înaltă tensiune a străzii miriapodice şi ermetice, constituie «mărturia lirică şi meticuloasă a pitorescului social», adevărata şi marea frumuseţe a lumii moderne şi a omului, moralmente identic, neschimbat. Obiectivul dă un farmec seducător obiectelor celor mai reci, mai umile sau mai banale. E un ochi avid şi savant şi de o uriaşă naivitate în acelaşi timp. Acest ochi perfecţionat, de o mobilitate aproape nelimitată, plasat în unghiuri diferite neobişnuite sau dificile, restituie o imagine diferită a lumii exterioare, ceva neaşteptat, nou şi esenţial. «Prin el însuşi fiecare unghi nou multiplică lumea»

În fotografie ca şi în cinematograf se pot face apoi distincţiuni, după interesul pe care-l reprezintă subiectul (pentru opera fotografică sau cinematografică). Astfel uneori predomină subiectul, adică interesează în primul rînd aspectul realist, comun, static, caracterul documentar al lucrurilor, identitatea lor plastică, materială, poezia concentrată a formelor, lirismul senzual şi agresiv al materiei. Acesta-i stilul fotografiilor şi mai ales al filmelor documentare şi al celor descriptive în general, în care sentimentul realităţii e indispensabil emoţiei.

Alteori accentul nu cade pe calităţile documentare, obiective, ci pe metamorfozele apariţiei, pe subtila poezie a nuanţelor de lumină, pe atmosfera care învăluie lucrurile. Interesează deci «o a doua natură» a lucrurilor, aspectul lor transfigurat de lumină, aparenţa lor necunoscută, evanescentă. Obiectele sînt prin urmare pretexte pentru infinitezimale interpretări, plastice sau psihologice. Aici accentul se pune cu insistenţă pe lumină. Esenţial este deci, pentru fotograf şi operator, să descopere lumina favorabilă. Acest mod de interpretare fotogenică e propriu, într-o oarecare măsură, filmelor psihologice şi de atmosferă, ca şi anumitelor documente lirice.

E deci poate important şi pentru comentatorii filmelor, ca şi pentru spectatori, să ţină seamă de aceste distincţiuni, să nu uite că un film poate fi construit numai pe valori plastice (documentare) sau că în alte filme fotografice e un mijloc de expresie adoptat ca stil substanţei dramatice sau poetice a operei sau intenţiilor pe care le cuprinde.

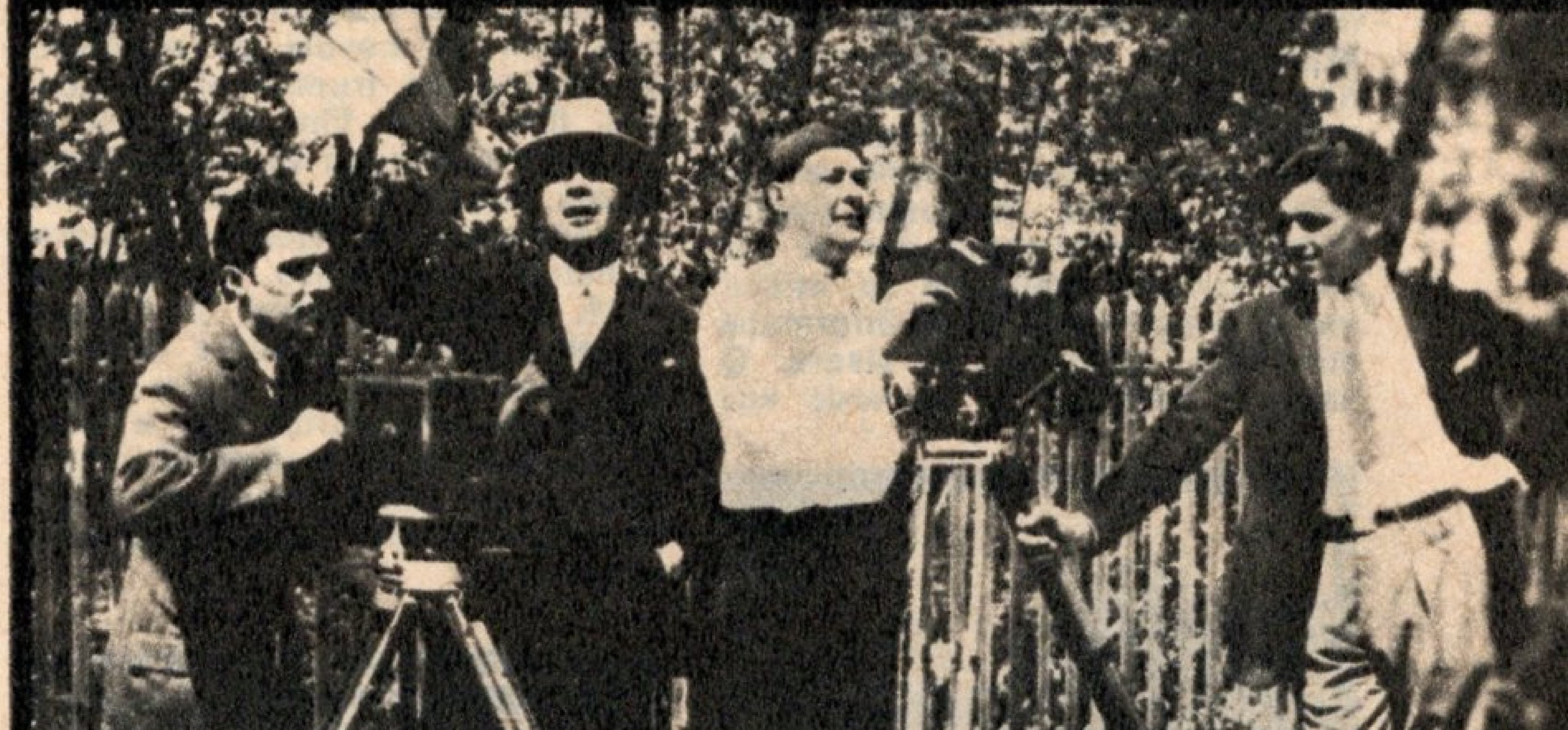
Victor ILIU

România literară nr. 33/1939

Operatorul primelor jurnale de actualităţi româneşti din 1897 — Paul Menu

La reportaj în vremea primului război mondial — Constantin Ivanovici

O echipă de filmare în anii '30: A. Petrescu, N. Barbelian, E. Vasilescu, I. Cosma



în obiectiv: documentarul

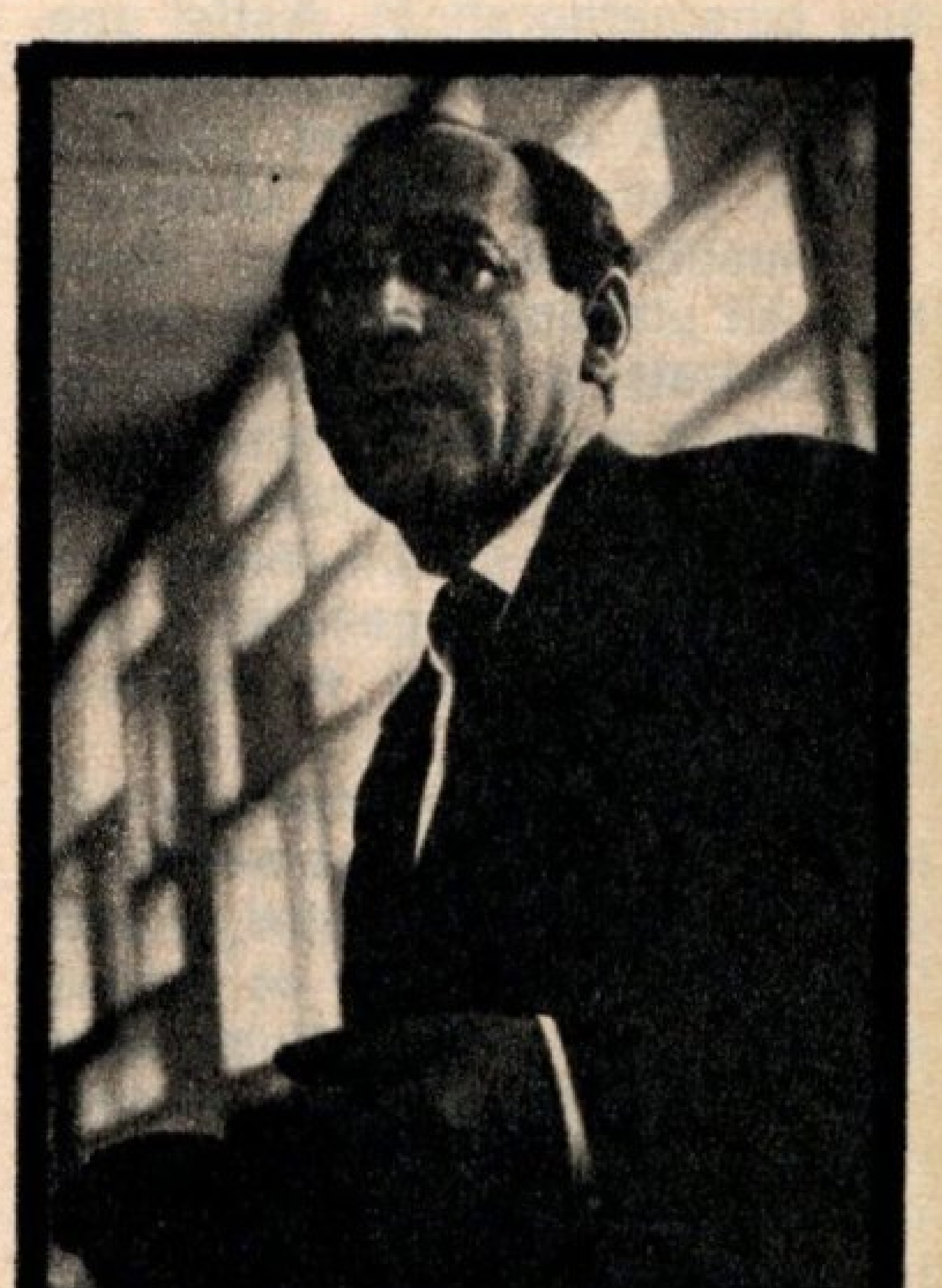
Studioul „Al. Sahia“ la 30 de ani

Anul acesta studioul «Al. Sahia» împlinește 30 de ani. În trei decenii emblema binecunoscută a apărut de mii de ori pe ecranele cinematografelor, prin aparatele de filmat au trecut milioane de metri de peliculă, operatorii și regizorii au bătut țara în lung și-n lat, au filmat-o «pe ape și pe uscat și în adîncuri», i-au filmat oamenii, tinerii, bătrînii, copiii, maturii, oamenii obișnuiți și cei neobișnuiți și pe cei care, cu timpul, au devenit în chip obișnuit neobișnuiți. Au filmat țara de la început și în devenire, au fost prezenți zi și noapte acolo unde «se întîmpla ceva» — iar la noi, de trei decenii, zi și noapte, cel puțin într-un loc «se întîmplă ceva» — și-au dăruit zilele și mai apoi anii și mai apoi viața, unii dintre ei viața la propriu, rostului lor de «cronicari ai timpurilor noastre». Portretele pe care le începem în acest Magazin estival și le vom continua în Almanahul de iarnă, se vor un omagiu — sîntem conștienți că el este modest — adus «emblemei» Al. Sahia și oamenilor care au onorat-o și o onorează cu munca lor. Omagiu pe care-l însoțim de un: «La mulți ani! Sahia, la mulți ani documentariștilor!» — rostit din toată inima.

Dona Barta:
În căutarea armoniei

Anul debutului — 1960 — o plasa în a doua generație de tineri și a treia de documentariști. Preferințele tematice și temperamentul artistic o încadrau documentarului de știință popularizată. Pășea hotărît pe urmele genului inițiat și consolidat de Ion Bostan, dar la fel de hotărîtă să-și creeze genul propriu. Și chiar l-a creat. Formula filmelor ei vizibilă încă de la **Aventuri din lumea Mării Negre** (1962) și perfecționată film după film, era cu totul nouă, complexă și, mai ales, «foarte a ei»: spirit scormonitor științific și nevoie de poezie, dragoste pentru exactitatea informației dar și pasiune pentru sîmburele de mister inclus în cea mai precisă informație științifică, luciditate și visare. O pasiona ceea ce nu se vede «cu ochiul liber» sau scapă observației noastre — din păcate, șoptea fiecare film al ei, din păcate — i se părea că neavînd acces la viața peștilor, a efemerelor, a gîzelor, a plantelor acvatice, pierdem ceva nespus de important pentru existența noastră, ceva vital pentru specia umană. Filma — nu filma, scormonea cu patimă — să scoată la lumină asemănările dintre ființele astea uneori neobișnuite și ființa umană, căuta și găsea pentru că ele există (Dona Barta nu inventa, ci descoperea) lumile asemenea în lumi diferite, acele asemănări care dovedeau că legea de bază a universului este armonia. Era stăpînită ca de un duh bun de nevoia de echilibru, de ordine, de frumos și nu obosea film după film să-și ascută simțurile pentru ca să recepționeze mereu mai din adînc, dintr-un adînc al sensurilor, mesajul acela secret al naturii care credea, și credea cu forță, o dată descifrat, ar fi adus ființei omenești armonia desăvîrșită. Nici un regizor dintre mulții noștri documentariști nu a știut ca Dona Barta să vorbească despre noi, despre oameni, despre condiția umană, vorbind aparent «despre altceva».

Gabriel Barta:
O infinită tandrețe



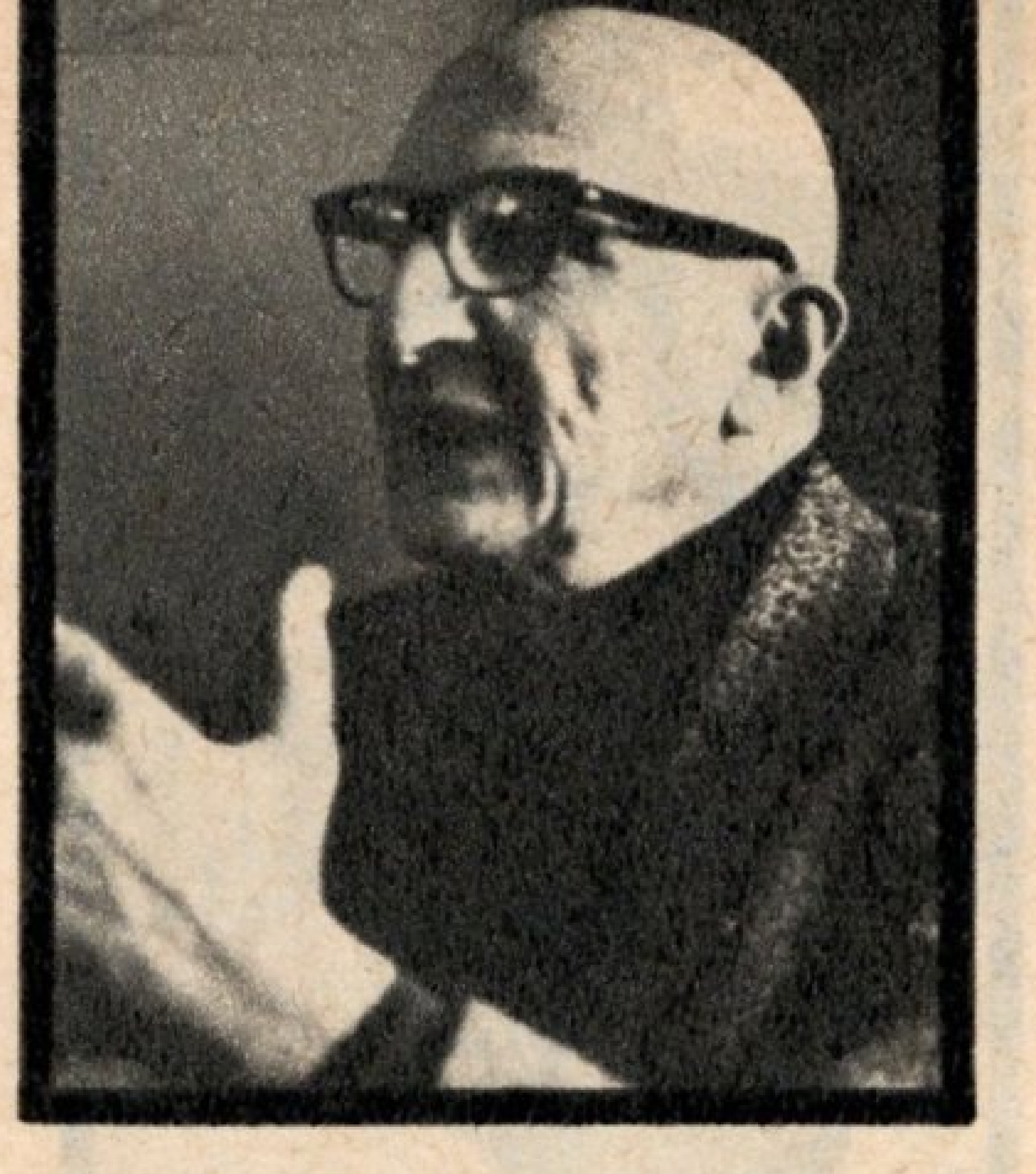
Cînd debuta în 1954 cu un film despre ceferiști, numit sincer chiar **«Ceferiștii»**, nimeni nu-și închipuia, firește, că peste numai 20 de ani, colegii vor trebui să-i termine ultimul film numit **După 20 de ani**, dedicat cald, și cu tandrețe — nici un film de Gabriel Barta nu cădea în afara tandreței — mecanicului de locomotivă Ion Lungu. Ca majoritatea documentariștilor noștri, Gabriel Barta nu-și părăsea eroii pe drum, ci se întorcea la ei ca la niște prieteni. Filmul acela nu mai era întru totul al lui dar îi purta încărcătura specifică: căldura umană, tandrețe, curățenie sufletească și un fel de copilărie, pentru că în el copilul nu a murit niciodată. Filmele lui erau inegale — inegale în sine, nu comparate unul cu altul — în același film întîlneai o cantitate de calități uneori perfect egală cu cantitatea de defecte — dar senzația cu care plecai din preajma lui era de contact bun cu ceva nespus de prețios și rar. Un sentiment de solidaritate, de înțelegere, de comunicare directă, caldă care făcea să treacă pe planul al șaptelea exigențele de ordin estetic. În cariera lui inegală, mișcătoare de la film la film, rămîne o bijuterie, o capodoperă numită **Gara**. Un film simplu pînă la disperare care arăta în imagini furate — furate cu decență, cu delicatețea specifică — ce se întîmplă cu oamenii cînd pleacă și cînd vin, ce înseamnă o întîlnire și o despărțire, dar și subtextul acelui loc de întîlnire al suferinței și bucuriei, pentru că **Gara** lui Gabriel Barta nu era altceva decît locul de întîlnit și despărțit numit: viață. Cînd a pierit, la Petroșani, în timp ce filma un film comandă despre minerit, în lumea filmului documentar a rămas liber un loc greu de acoperit: locul tandreței, al căldurii omenești căruia i se întîmplă să poarte ca statut social numele de regizor.

Alexandru Boiangiu:
În miezul socialului

Sînt două decenii de cînd Alexandru Boiangiu și-a pus talentul și energia creatoare în slujba filmului documentar. Două decenii de afirmare decisă a efervescentului său simț civic, de utilizare a filmului ca important instrument de investigare a cotidianului. Primele sale creații îi recomandă ancorarea directă în miezul evenimentelor sociale ale prezentului; să amintim aici doar două dintre ele: **Cetăți ale industriei socialiste** și **Puterea pîinii.** Dar regizorul Boiangiu n-a rămas niciodată, în filmele sale, la stadiul consemnativ; întotdeauna a avut un gînd și un crez stredelitor, a încercat să vadă dincolo de oameni și fapte, să găsească motivații lăuntrice sau resorturi ascunse, să meargă pe firul adevărurilor de viață pînă la rădăcină. Poate de aceea el a fost un «deschizător de drum» în documentarul românesc. Cînd în 1963 pornea la realizarea scurt-metrajului **Casa noastra ca o floare** cu aparatul de filmat și magnetofonul (ascunse) printre oameni, avea nu numai un țel social foarte clar determinat — satirizarea lipsei de grijă față de bunul obștesc — ci și o încredere nețărmurită în forța ciné-vérité-ului. Pasul (necesar) spre filmul-anchetă avea să coincidă cu una dintre cele mai reprezentative creații ale sale, **Cazul D,** o investigație în universul complex al relațiilor dintre părinți și copii, exemplificată cu un singur «caz» descoperit într-un azil de bătrîni. Regizorul Alexandru Boiangiu își dobîndea, atunci, «certificatul» de eficiență socială. Pe care avea să-l exercite plenar, pe o tematică variată, de la **Oltenii din Oltenia** pînă la **Pîinea de la Pecica,** trecînd prin multe alte zeci de titluri de filme notabile ca **Triunghiul de foc, Cînd bărbații devin tați, Noaptea bărbaților, Mahmudia, Timpul cetățeanului** și altele, și altele: filme bărbătești, «bătăioase», atente la pulsația adevărului și a vieții, cu limpezi rațiuni cetățenești. Și cu o nelipsită undă de umor... Pe marginea unui hat se odihnesc niște haine, legături cu mîncare, un ulcior; ceva mai încolo, la prășit, oamenii lucrează de zor: «Știți ce face olteanu' cînd n-are ce face? Se dezbracă și-și păzește hainele...»

Ion Bostan:
La granițele științei cu arta

Am încercat să numărăm filmele realizate de regizorul Ion Bostan de-a lungul anilor: ne-am încurcat în zeci de zeci. Prima sa încercare cinematografică — datată 1949 — se numea **Un minut** și își propunea, pe timpul lui «Marinică zis codașu'» să sublinieze importanța pentru economia națională a fiecărui minut irosit; o făcea pe un ton fermecător și astăzi. Între timp, minutele, orele, zilele, lunile, anii, deceniile au trecut spornic pentru regizorul Ion Bostan, care a investit o cantitate impresionantă de muncă și de talent în filmele realizate. A trecut, la pas, prin toate genurile filmului documentar. Primele sale filme rămîn prețioase mărturii despre începuturile industrializării socialiste în România: **Pentru industrializare, pentru socialism, Calea belșugului, Baia Mare...** În anii deceniului șase, Ion Bostan a fost unul dintre principalii susținători ai documentarului de artă: filme ca **Nicolae Grigorescu, Teodor Aman, Uciderea pruncilor** au deschis, la rîndul lor, «serii» noi prin care arta a șaptea încerca să pătrundă cu mijloace specifice, în universul de frumusețe al artelor surori. A devenit, prin timp, unul dintre cei mai activi realizatori de film științific, l-au atras marile taine ale universului, dar principala sa realizare cinematografică este monografia Deltei, întreprinsă, ani la rînd, cu răbdare, pricepere și neostenită pasiune, «albumul» său cuprinzînd zeci de «întîlniri cu Delta».

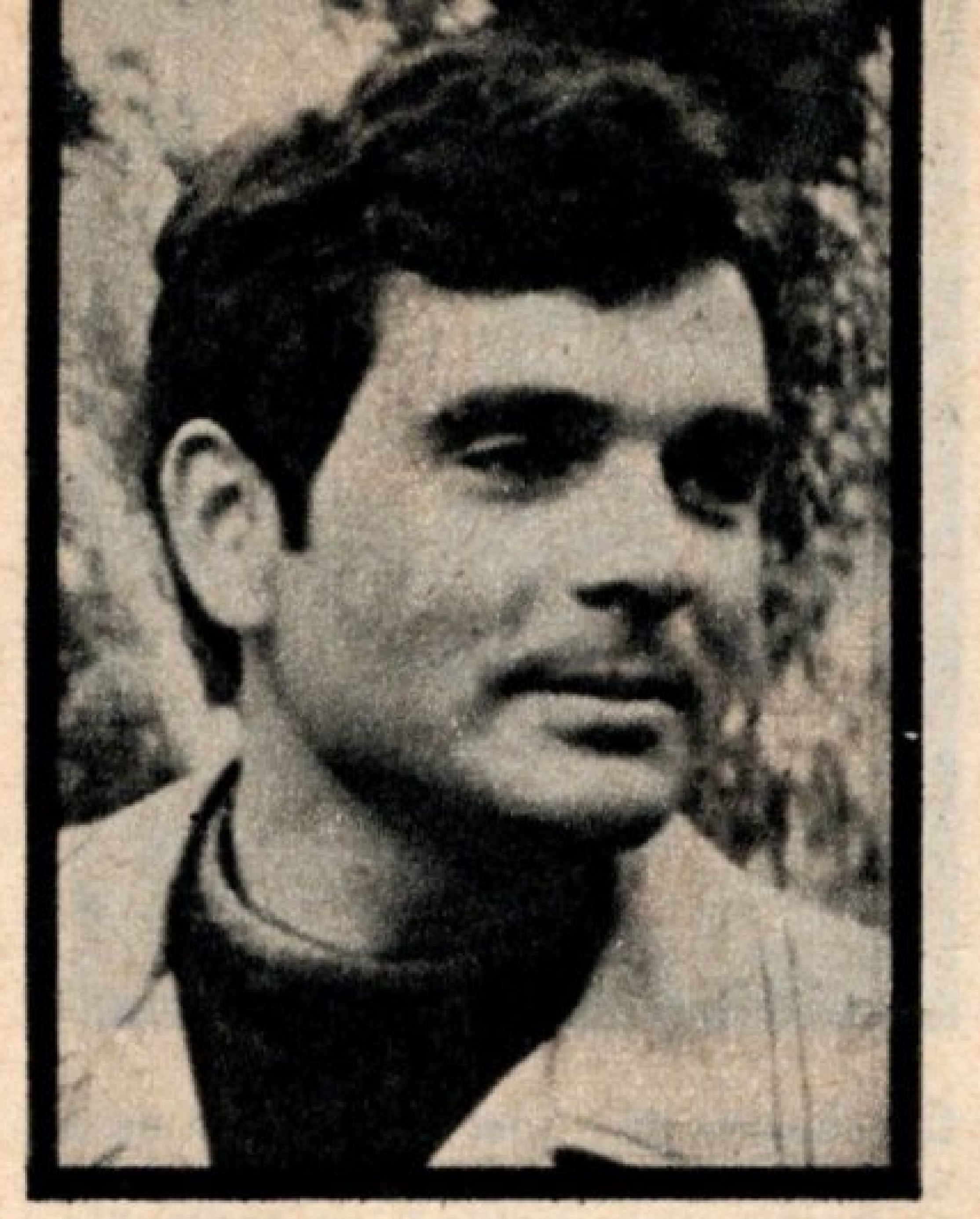


Da, înainte de toate, Ion Bostan este un mare prieten al naturii, un poet al Deltei, care îmbină, pe teritoriile cinematografice fascinante de la granițele științei cu arta, pasiunea cercetătorului cu poezia descoperitorului de frumusețe. De aceea, cea mai potrivită «emblemă» pentru filmele sale mi se pare a fi o secvență din lumea aceasta fabuloasă a deltei necunoscute, dansul lebedelor mici, pe muzică de Ceaikovski, în cadrul unei depline autenticități a unui lac al lebedelor...

Nicolae Cabel:
Pledoarii pentru tinerețe

Nicolae Cabel face parte din «generația tînără» a documentariștilor noștri. Mai exact din promoția Institutului de artă teatrală și cinematografică care și-a luat cu mîndrie numele de «promoția Victor Iliu», fiind ultima dintre seriile la îndrumarea artistică a cărora a contribuit eminentul pedagog, regizor și om de cultură, de numele căruia sînt legate și începuturile filmului documentar al anilor socialismului. Deloc întîmplător, unul dintre primele filme ale tînărului regizor s-a numit **Victor Iliu.** Deloc întîmplător, altul dintre primele filme ale tînărului regizor s-a numit **A doua scrisoare** și încerca să răspundă, cu argumentele prezentului, «Scrisorii lui Ion Marin către Scînteia», filmul lui Victor Iliu, care inaugura, în 1949, biografia nouă a filmului documentar românesc. În astfel de filme, Nicolae Cabel își evidențiază una dintre trăsăturile dominante ale individualității sale: sensibilitatea. O a doua trăsătură ar fi rigoarea, deprinsă desigur de la marele său mentor într-ale filmului. Încă din faza debutului său (1972) cu **Cel mai tînăr oțel,** regizorul anunța un remarcabil spirit metodic, pe care avea să-l evidențieze, pe măsura «călirii oțelului», în filmele de mai tîrziu consacrate — în majoritate — muncitorilor generației sale, tineretului de pe șantierele de oțel, lu-

→



mină și frumos ale țării: în **Meseria luminii** sau în **Mărturii pentru viitor**, în **Diminețile oțelului** sau în **Școala de la baraj**, în **Pămîntul ca un dar frumos** sau **Lăzarea, tabara prieteniei**... Filmele sale sînt, parafrazînd titlul unui alt scurt-metraj al său, «pledoarii pentru tinerețe».

Virgil Calotescu:
Consecvența unei pasiuni

Era vremea în care regizorii veneau de oriunde, atrași numai de dragostea pentru film. Virgil Calotescu venea dintr-o profesie sigură — făcuse facultatea de istorie — și în loc să predea cuminte elevilor cuminți istoria patriei, a început să înregistreze pe peliculă — era în 1952, numai la doi ani de la înființarea studioului — cum se face hibridizarea și cum se cultivă bumbacul. Cel mai bun film avea să-i dea însă în 1957. Se numea **Însemnări din Portul Roșu**, un documentar pătimaș despre trecutul de luptă al orașului Galați și, fără îndoială, certificatul de documentarist al regizorului Virgil Calotescu. **Mărturisirile unei mese de restaurant** — 1963 — trăda brusc gustul pentru ficțiune, ca și excelentul **Eroii nu mor niciodată**, care avea să devină peste ani subiect de lung-metraj: **Ultima frontieră a morții**. Istoricul din el îi furniza în permanență teme istorice și cînd, în 1967, în ciuda faptului că lucra de acum film de ficțiune, a realizat documentarul **Pe urmele lui 1907**, nu s-a mirat nimeni. Virgil Calotescu nu a lăsat un gen pentru altul, nu a părăsit documentarul pentru ficțiune sau ficțiunea pentru documentar, el este omul de cinema pentru care toate mijloacele sînt bune. Și sînt.

Felicia Cernăianu:
Refuzul «locului comun»

Dintre «noii veniți» ai filmului documentar în deceniul opt, Felicia Cernăianu a reținut atenția îndeosebi prin sinceritatea observației de viață. Încă de la primul ei film, care și-a propus să înfățișeze cotidianul muncii și vieții pe marele șantier al Porților de Fier, oamenii surprinși de aparatul cinematografic au adus cu ei pe ecran încordarea efortului constructiv, «hainele de lucru» ale traiului zilnic, cutele de gînd din clipele răgazului, bucuriile datoriei împlinite. Subiectele regizoarei au evitat cu obstinație locurile comune, au încercat să «prindă» pulsul unor activități umane mai puțin obișnuite, oameni în ipostaze nu numai de suprafață. Poate de aceea, documentarele Feliciei Cernăianu au aerul tare al clipelor de viață. Și atunci cînd își propun să înfățișeze experiența cotidiană a trei femei din zilele noastre, și atunci cînd aparatul de filmat devine martorul unei zile de muncă într-o fermă zootehnică, și atunci cînd în obiectiv intră duminicile unui cetățean al obștei, primarul din Valea Mare. Iar glasurile oamenilor au și ele sevele tari ale clipelor de gînd...

Doru Cheșu:
Pasionat și sistematic

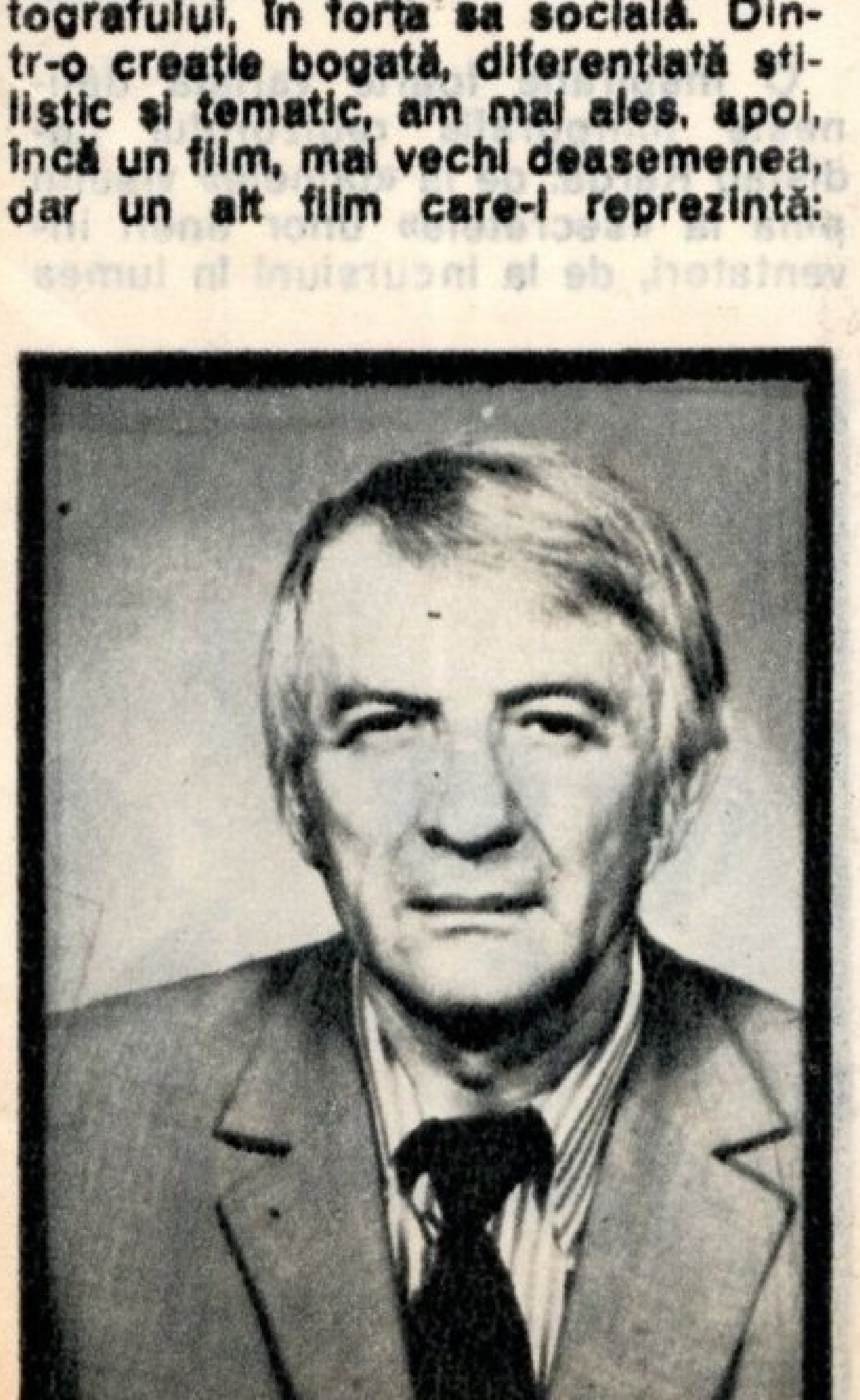
Ținuta științifică a filmelor realizate de Doru Cheșu a reținut atenția de la început, cînd, în 1960, tînărul — pe atunci — regizor (avea 26 de ani) repurta un mare succes internațional cu filmul **Febra aftoasă**: o «medalie de aur» de la debut anunța o vocație. Cu o pregătire științifică remarcabilă, dar și cu capacitatea de a «cinematografiza» demersurile întreprinse (pe o arie largă de inspirație tematică), Doru Cheșu a realizat scurt-metraje de reală eficiență în amplul proces de educare materialistă, în valorificarea gîndirii creatoare românești. În atenția sa au intrat, deopotrivă, teme medicale, cercetări biologice, din domeniul fizicii și informaticii, rînd pe rînd au fost puse sub «microscopul» aparatului de filmat plasma și «lumina neagră», bacteriile și «componenta gamma», holografia, biodeteriorările, fantastica «bancă de informații» pe care o reprezintă calculatoarele în conducerea modernă a economiei. Doru Cheșu s-a dovedit, prin cele mai reprezentative filme ale sale, un cercetător pasionat și sistematic: pe teritoriul ilimitat al filmului științific — a cărui rațiune de a fi a dobîndit lumini particulare în cincinalul revoluției tehnice și științifice — regizorul a folosit aparatul de filmat, așa cum se cuvenea, ca pe un necesar instrument de lucru și de analiză.

Dumitru Dădîrlat:
Mișcarea surprinsă în mișcare

Am simțit de la debutul lui Dumitru Dădîrlat (anii... trec ca apa) vocaţia de documentarist a autorului. Poate că un film precum **Ceramica de Oboga** ne-a atras atenţia în mod special: aveam atunci revelaţia unor autentice talente în prelucrarea lutului. Ulcioarele ieşite din mîna omului erau ca nişte poeme, simple sau majestuoase, cu motive nesfîrşit de variate, impresionante prin măiestria desenului şi coloritului frenetic. Ochiul cineastului, am simţit de la început, ştia să surprindă esenţialul. Şi am simţit la documentarist meandrele unei permanente dinamici a gîndului. Faptul a fost confirmat de evoluţia ulterioară a regizorului Dădîrlat, şi este mărturisit de însăşi «filmografia sa»: temele culturale şi ştiinţifice alternează, se întrepătrund, se determină reciproc; iar zborul imaginaţiei sale ajunge pînă la marile mituri ale umanităţii. Dumitru Dădîrlat surprinde, în mişcare, mişcarea...

Dumitru Done: Lirismul lucid

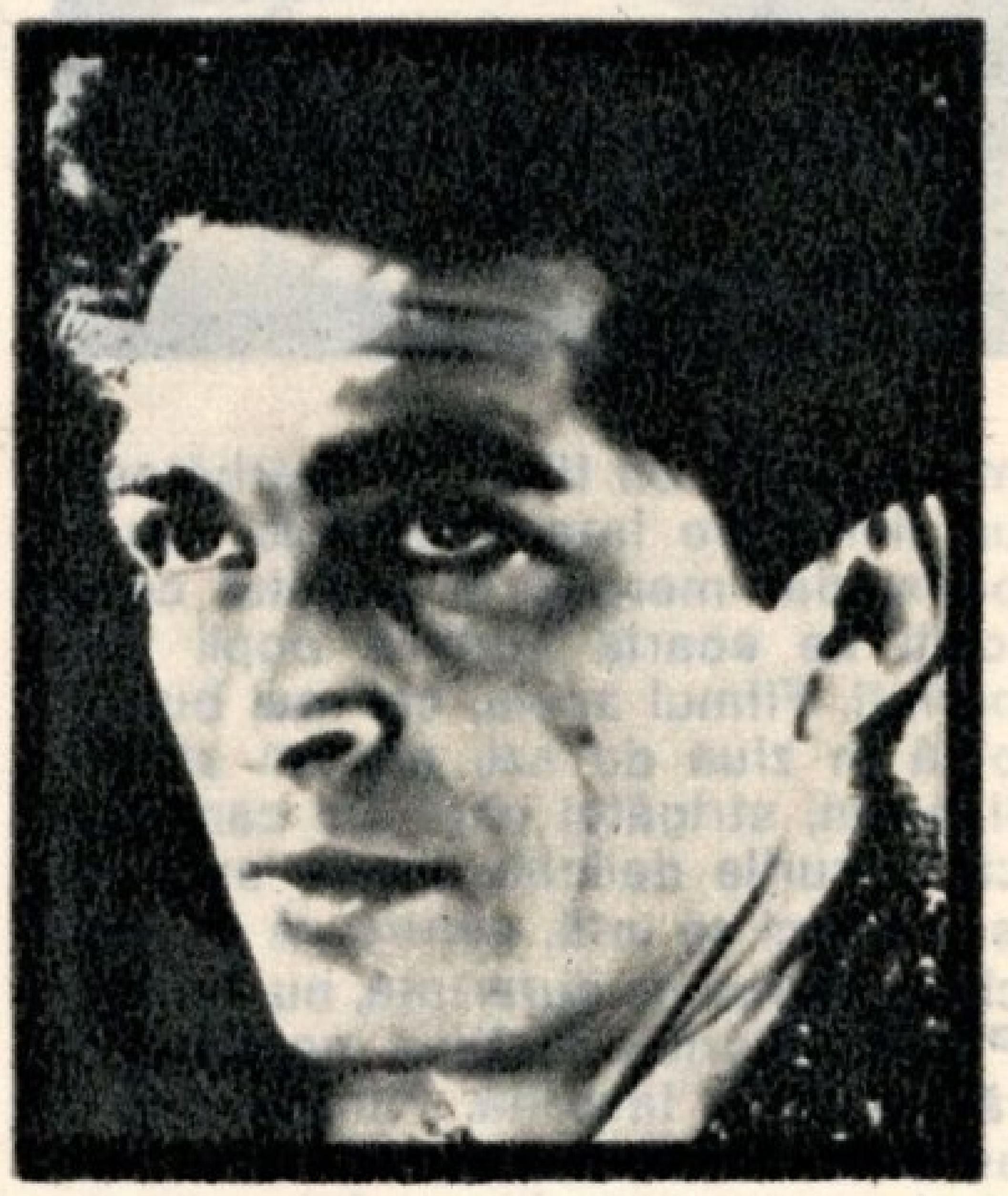
Cîteva dintre filmele lui Dumitru Done au fost realizate în colaborare cu Ion Moscu (despre acest «tandem» prolific vom scrie mai încolo). Dar Dumitru Done este un regizor cu profil distinct (şi distins) schiţat încă din anii începuturilor sale cinematografice; face şi el parte dintre «veterani», dar părul alb a două decenii de filme, nu-i poate ascunde tinereţea. Dintre filmele sale mai vechi sau mai noi, am ales unul, din urmă cu aproape zece ani, ancheta **La ce te-ai gîndit?**; un documentar cu sigure rosturi civice şi de mare eficienţă educativă. Printr-un astfel de film, autorul îşi manifestă plenar trăsături care aveau să-i caracterizeze creaţia, o mare încredere în funcţia modelatoare a cinematografului, în forţa sa socială. Dintr-o creaţie bogată, diferenţiată stilistic şi tematic, am mai ales, apoi, încă un film, mai vechi deasemenea, dar un alt film care-i reprezintă: **Ruginoasa, de la sat la oraş.** Un abur poetic stăruie peste străzile cu pereţi de personalitate ale oraşelului de azi, peste casele frumoase ale locului, peste oamenii care au schimbat faţa aşezării, racordînd-o la contemporaneitate. Un abur poetic dar nu «frumos căutat», un abur poetic dar nu lirism confecţionat: este un ton bărbătesc, lucid, în filmele lui Dumitru Done, care sedimentează imagini cu adevărat documentare.



Al. Gaspar: Prin film despre film

Cel mai bine îl definesc, cred, pe documentaristul Al. Gaspar, filmele care-şi propun să evoce momente istorice cu semnificaţii de durată, filmele de cercetare a trecutului, oferite prezentului şi viitorului. În astfel de filme, autorul îşi valorifică mai bine, mai explicit, principalele sale calităţi: spiritul armonios, pasiunea de descoperitor, rigoarea documentaţiei. Îmbinate, aceste calităţi distincte îl ajută să confere evocărilor sale sublinieri emoţionante. Poate cel mai interesant film al său, din această perspectivă, este **Premieră după 75 de ani**: filmele realizate de savantul român dr. Gh. Marinescu în urmă cu peste trei sferturi de veac, acum descoperite, pot fi văzute pentru prima oară de specialişti şi spectatori, datorită unei tehnici speciale de copiere. Filmul lui Al. Gaspar — riguros din punct de vedere ştiinţific şi cu inflexiuni poetice în demonstraţie — constituie o mărturie elocventă despre prioritatea românească în domeniul filmului ştiinţific. Acesta este Al. Gaspar: un cercetător pasionat, cu apanajul descoperitorului. A fost, în filmele sale, şi un «biograf» al istoriei cinematografului mondial: trecutul artei a şaptea l-a preocupat cu consecvenţă. A vorbi prin film despre film — iată o îndeletnicire care, în sine, îl recomandă.

Pompiliu Gîlmeanu: Mărturii de durată



Pe «linia maritimă Bucureşti-Osaka», Pompiliu Gîlmeanu s-a găsit cel mai bine pe sine. Cu daruri şi iubiri de mări şi oceane, de păsări ale furtunii şi de orizonturi infinite, Pompiliu Gîlmeanu şi-a afirmat vocaţia de documentarist cel mai bine şi cel mai bine pe covertă, înarmat cu aparatul de filmat, martor fidel şi participant la rîndu-i la «isprăvile» peste mări şi oceane ale flotei comerciale române. Filmele sale au glasuri puternice de vînt şi de valuri. Şi sînt mărturii de durată despre eroismul cotidian al oamenilor cu glasuri puternice de vînt şi de valuri care străbat mările şi oceanele lumii. Pînă la aceste filme, Pompiliu Gîlmeanu şi-a exersat — cu spor, iată — uneltele documentaristului în filme de genuri diferite, dintre care unele — ca **Spirala**, de pildă, semn de permanenţă şi durată — au tins spre zona eseului filozofic.

Florica Holban: Cu suflet despre suflete

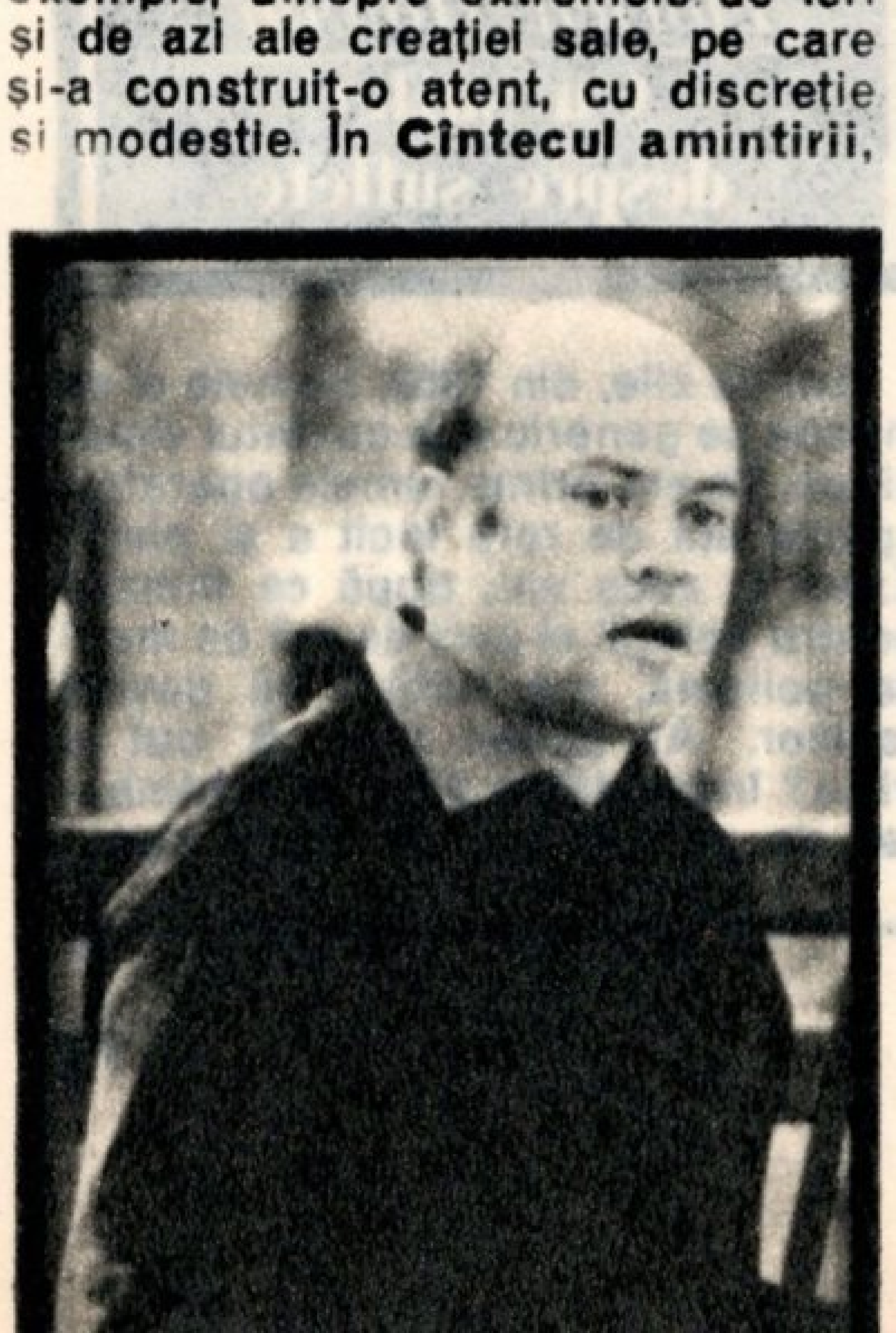
Ani de zile, din 1953, numele ei se înscria pe generic sub cuvîntul «imagine». Ea era prima femeie operator, specie atît de rară încît a şi pierit. Exact la zece ani, după ce filmase pentru colegii ei zeci de mii de metri de peliculă, s-a hotărît să devină regizor. Al doilea film, **A cui e vina?** îndreptăţea din plin schimbarea de poziţie faţă de filmul docu-

→

mentar. Era un film dur, bărbătesc, un film care leza «sufletele sensibile», dar mergea la sufletul celor loviți de soarta numită: copii fără părinți. Filmul acela, cel mai bun și pînă în ziua de azi, era un strigăt disperat, strigătul unui om care știe că lucrurile delicate nu se spun în șoaptă, ci se urlă, pentru că șoapta, cînd e vorba de suferință, nu ajunge. Pentru Florica Holban copilăria a rămas zona favorită. Filmografia ei este dominată tematic de filme cu, și despre copii, filme înțesate de problemele copilăriei. Ea a devenit astfel documentaristul obsedat de destinul social și uman al copilului. Pe urmă a fost un film numit **Corneliu Baba** și el a însemnat revelația unei regizoare sensibilă la atingerea artei cel puțin în măsura în care era sensibilă la atingerea vieții.

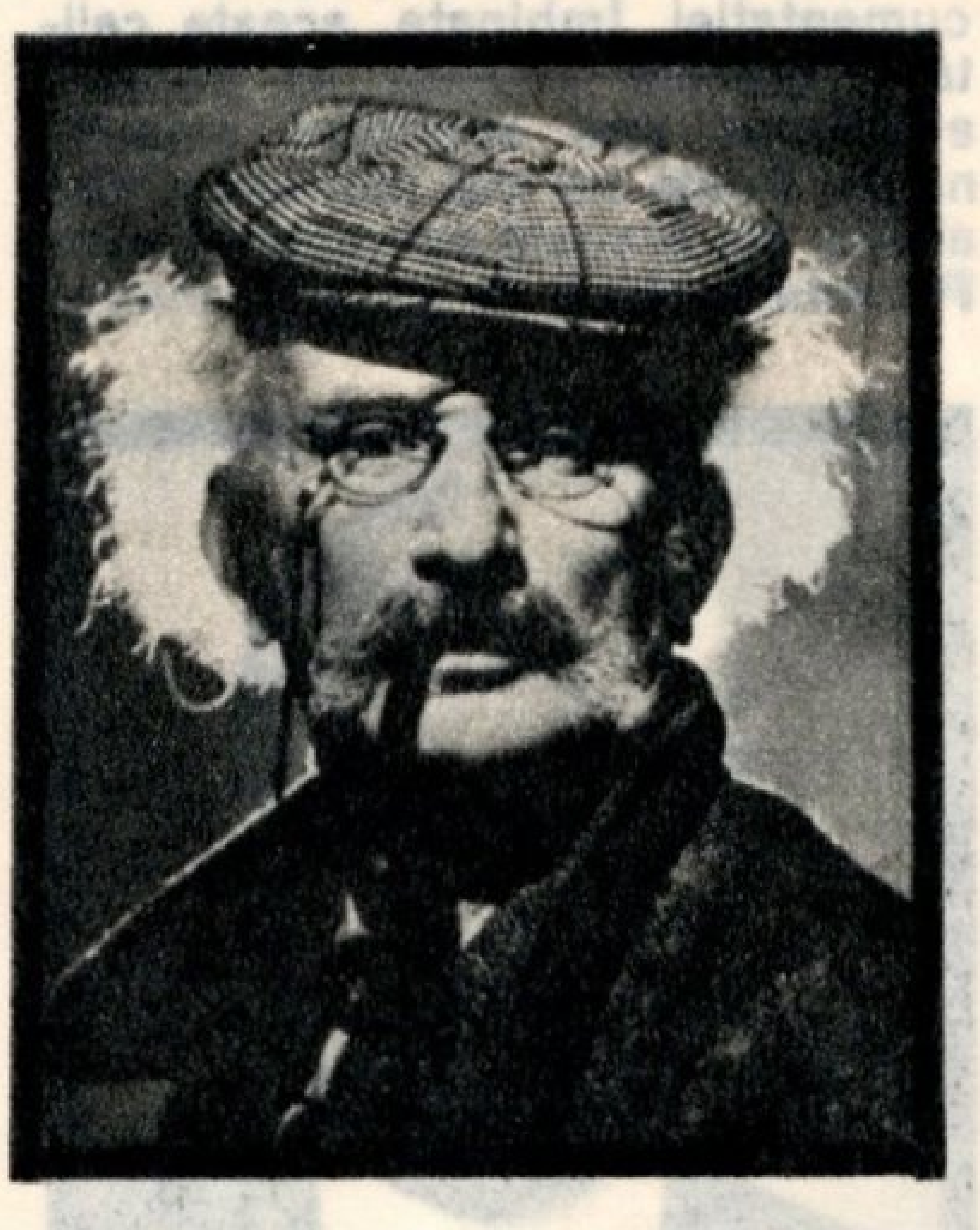
Gheorghe Horvat: Un observator al realității

Cînd, în urmă cu aproape douăzeci de ani, documentariștii noștri porneau fiecare în cîte o altă zonă a țării pentru a surprinde însemnele noului în viața satului românesc, Gh. Horvat era la datorie. A rămas mereu «la post», la postul său de atent observator al realității, de fin analist al vieții. Filmele sale au rotunzimea ideii. Să luăm doar două exemple, dinspre extremele de ieri și de azi ale creației sale, pe care și-a construit-o atent, cu discreție și modestie. În **Cîntecul amintirii**, demult, stabilea revelatoare relatii între opera sadoveniană și sursele ei de inspirație, mergînd pe urmele unor eroi și locuri: ideea era în montaj... În **Ape și lumini**, după numeroasele filme consacrate edificării unor mari hidrocentrale, regizorul vine cu o idee nouă, solidă, urmărind modul în care giganții energetici au schimbat fața locurilor, vorbind despre luminile spirituale generate de cele «14 palate ale luminii» de pe Argeș. Cele mai bune filme ale lui Gh. Horvat — nu neapărat și cele cu «Nea Mărin» — au limpezimi de ape și limpezimi de lumini.



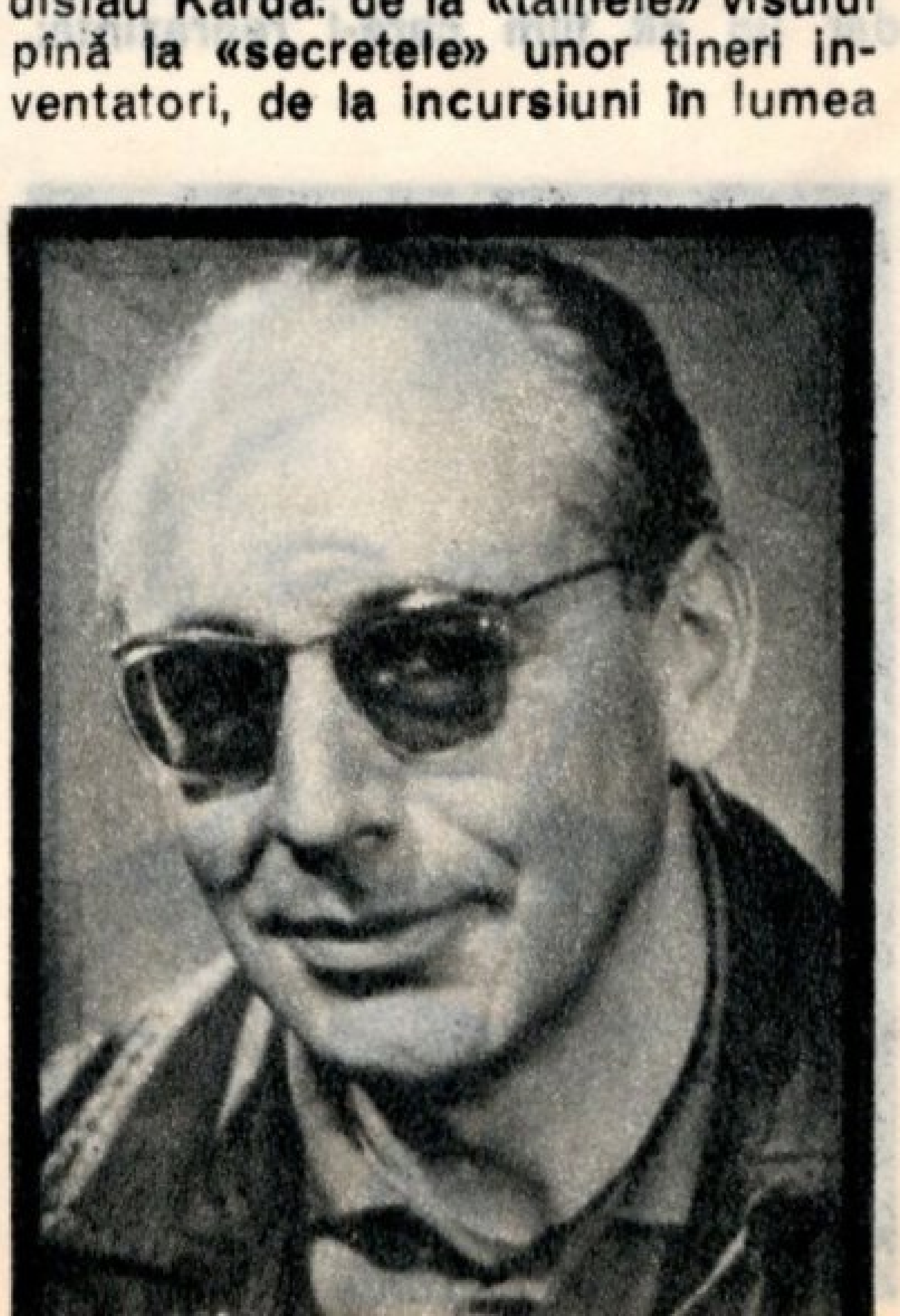
Mirel Ilieșiu: Curajul de a fi tu însuți

Venit în film din gazetărie, Mirel Ilieșiu s-a afirmat — cum se spune — vijelios cu un reportaj spectaculos în sine, nu doar prin subiect: **Viscolul** — 1953 cu succesul local și recunoașterea internațională cîștigate dintr-un foc: Premiul I la Karlovy Vary, primul premiu internațional al unui documentar socialist. Era al treilea film după un reportaj la Expoziția agricolă din 1952 și un film intitulat sugestiv: **Vacanță fericită.** Total lipsit de prejudecata «genurilor», în schimb, fascinat de diversitatea temelor în acel început de lume al filmului documentar, Mirel Ilieșiu sărea cu o plăcere și o febră rămase intacte pînă azi, din gen în gen, nu o dată inventînd și mai apoi consolidînd genuri inexistente încă. Reportajul — ciné-vérité **(Congresul U.I.S. — 1954)**,reportajul liric **(Însemnări din Deltă)**; documentarul-serial, deschis cu **Bicaz, cota 563** și **Trei strigăte pe Bistrița** și adus «la zi» cu **27 de ore la cald, Între Anina și Oravița, La început de drum.** Gazetarul din el îl trăgea — și îl trage încă — spre evenimentele «de pagina întîi». Estetul și omul de cultură care este, îl împing spre sferele artei: **Emoții, Virtuoșii, Cei trei B, Rădăcini** și **Rădăcini maramureșene, Mimi Podeanu, În marea trecere** — eseu cinematografic de mare rafinament și subtilitate. Peisajul uman și peisajul industrial, orașele și oamenii, viața și meditația asupra vieții, arta și arta de a trăi, prezentul și prefigurarea viitorului, nimic n-a scăpat acestui neostenit «cronicar al timpului său», acestui cineast pentru care filmul nu este doar o profesie, ci una din marile voluptăți ale vieții. În 1969, **Cîntecele Renașterii** îi aducea — de fapt aducea documentarului românesc — mult rîvnita distincție pentru orice cineast: «Palme d'Or» la Cannes 1969. Cîștigătorul și-a văzut de drum neobosit, imperturbabil, neplictisibil, cu aceeași prospețime de gînd, cu aceeași curiozitate artistică și omenească, alături de același operator-minune — Doru Segal — purtînd mereu în sine ziaristul de ieri, cineastul de azi, omul de cultură dintotdeauna și exploatîndu-l cu o inteligență pozitiv-diabolică, pe fiecare exact pe terenul celuilalt. Documentarele lui sociale au fior poetic. Reportajele au profunzime filozofică. Filmele dedicate artelor și artiștilor sînt adînc pecetluite de semnul vieții. Toată opera sa stă bine așezată pe temelia de beton armat a unui spirit mereu flămînd de cultură. Poate că nici unde mai bine decît în **Curajul marilor spații** — filmul său de ultimă oră — cei trei Ilieșiu nu s-au întîlnit «mai la vedere». **Curajul marilor spații** este, cred, un film-portret. Portretul unui cineast care de o viață, o lungă viață cinematografică, are curajul de a fi el însuși.



Ladislau Karda: Știință, poezie și umor

O inspirație foarte variată definește filmografia regizorului Ladislau Karda: de la «tainele» visului pînă la «secretele» unor tineri inventatori, de la incursiuni în lumea



animalelor sălbatice pînă la cercetarea unor păduri crescute în nisipuri, regizorul își alege teme de larg interes public și încearcă să le prospecteze cu uneltele specifice ale filmului științific. Chiar și atunci cînd regizorul își alege teme — prin forța lucrurilor — mai aride, știe să evite tonul încruntat al demersului de strictă specialitate: descoperă undele ascunse de emoție și de poezie ale universurilor cercetate. Frumusețea nutriilor, a pisicilor sălbatice, vocea specifică a anotimpurilor, foșnetul pădurilor dobîndesc în film o tonalitate proprie: regizorul (cu operatori pricepuți) trece realitatea prin filtrul unei sensibilități aparte. Și nu uită să-și coloreze demersurile științifice cu o notă de umor, propice evidențierii sensurilor urmărite. În filmografia sa găsim și mici glume educative. Este un îndrăgostit de natură, care observă cu aviditate lumea înconjurătoare și-i simte vocile din adînc.

Titus Mesaroș:
Un timbru foarte personal

Regizor cu aptitudini teoretice, cu justificată încredere în funcțiile formative ale filmului documentar, Titus Mesaroș este un permanent căutător de formule expresive noi, se dovedește preocupat, cu lăudabilă consecvență, de lărgirea ariei stilistice a genului, de diversificarea ei și de stabilirea unor impacte cît mai avantajoase între film și spectatori. Glasul său cinematografic are un timbru foarte personal, este nuanțat și distins. Debuta, în 1963, cu un film care materializa în imagini de mare spectaculozitate a realității contemporane, simboluri ale prezentului socialist: cele **4000 de trepte spre cer** (cu spectaculoasele imagini ale operatorului Petre Gheorghe, continuate în **Spre cer** de Willy Goldgraber) deveneau un pregnant simbol al luptei pe verticală a omului cu natura, în efortul patetic al construirii unui mare baraj. Preocupările sale tematice și stilistice s-au dovedit, apoi în continuă și diversificată extensie. Întreprindea, în **Cuțitul**, o minuțioasă anchetă socială pe urmele unui fapt antisocial; ajuta în chip foarte particular receptarea unor capodopere de artă naivă într-un scurt-metraj de-a dreptul pasionant ca **În pădurea cea stufoasă**; sub aparențe de glumă, ascundea în **Scrisoare din orașul nou** o responsabilă meditație despre oameni și fapte ale prezentului, în **Craiova văzută din car** găsea echivalente cinematografice incitante cunoscutei poezii a lui Marin Sorescu. Și așa mai departe, și așa mai departe... Titus Mesaroș este un cineast în permanentă mișcare spirituală și filmele sale sînt argumentele unei neîntrerupte căutări creatoare.

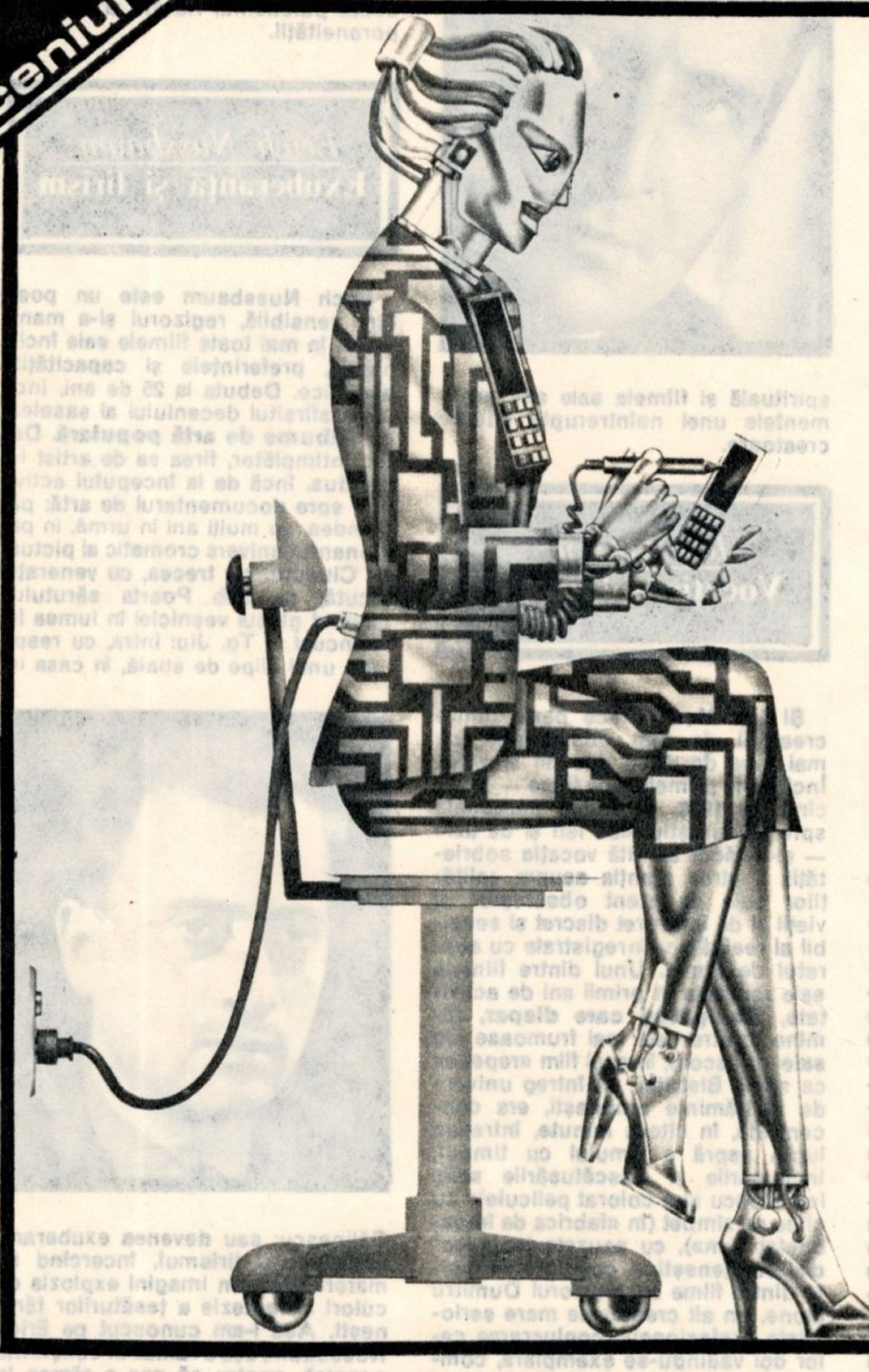
Ion Moscu:
Vocația sobrietății

Și Ion Moscu face parte dintre creatorii de film documentar cu mai bine de două decenii la activ. Încă de la primele sale filme — aruncînd, în 1959, o privire personală spre Bucureștiul «de ieri și de azi» — și-a făcut simțită vocația sobrietății, a atras atenția asupra calităților sale de atent observator al vieții și de interpret discret și sensibil al realităților înregistrate cu aparatul de filmat. Unul dintre filmele sale realizate în primii ani de activitate, **Navigatori care dispar**, rămîne printre cele mai frumoase ale sale: era acolo, în acel film «repede» ca apele Bistriței, un întreg univers de simțăminte omenești, era concentrată, în cîteva minute, întreaga luptă aspră a omului cu timpul, încleștările și descătușările sale. Ion Moscu și-a colorat peliculele cu clipe de zîmbet (în «fabrica de împachetat fum»), cu acuzate tente social-cetățenești. A colaborat în multe dintre filme cu regizorul Dumitru Done, un alt creator de mare seriozitate profesională, conlucrarea celor doi vădindu-se exemplară, complementară, dintre sintezele lor reușite ar fi în primul rînd de amintit peliculele ample consacrate Festivalului național «Cîntarea României»... În palmaresul lui Ion Moscu figurează zeci de filme: în toate pulsează patetismul vibrant al contemporaneității.

Erich Nussbaum:
Exuberanță și lirism

Erich Nussbaum este un poet. Fire sensibilă, regizorul și-a manifestat în mai toate filmele sale înclinațiile, preferințele și capacitățile eseistice. Debuta la 25 de ani, încă pe la sfîrșitul deceniului al șaselea, cu **Albume de artă populară**. Deloc întîmplător, firea sa de artist l-a condus, încă de la începutul activității spre documentarul de artă: pătrundea, cu mulți ani în urmă, în pasionantul univers cromatic al picturii lui Ciucurencu: trecea, cu venerație tăcută, pe sub Poarta sărutului, căutînd glasul veșniciei în lumea lui Brâncuși la Tg. Jiu: intra, cu respirația unei clipe de sticlă, în casa lui Călinescu; sau devenea exuberant, păstrîndu-și lirismul, încercînd să materializeze în imagini explozia de culori și fantezie a țesăturilor țărănești. Așa l-am cunoscut pe Erich Nussbaum, așa a rămas în conștiința noastră, pentru că așa a rămas în filmele realizate de-a lungul anilor, extinzîndu-și mereu aria inspirației tematice. Și apropiindu-se mereu de oamenii prezentului, cărora se pricepe să le descopere tainice ascunzișuri de suflet. Fie că îi găsește muncind harnic pe plaiuri bănățene, în ferme-model, fie că îi află pe platouri mureșene, fie că sînt aplecați pe planșete, prospectînd cu rigla și compasul viitorul, fie că aștern pe pînză, cu penelul, culorile prezentului. Erich Nussbaum a căutat în filmele sale mereu frumosul. Și l-a găsit adesea...

Portrete realizate de
Eva SÎRBU și
Călin CĂLIMAN



Dacă secolul XIX credea că antiteza poeziei este știința, secolul XX a descoperit poezia științei

Pot să sper?

> «Cînd te ocupi de viitor, e mai important să ai imaginație și intuiție decît să fii «exact» sută la sută»
>
> *Al. TÖFFLER*

Cinema

De la buletinul meteorologic, trecînd prin ghioc și bobi, pînă la Nostradamus — prognozele, pronosticurile, prevestirile sau profețiile mizează (în adevărul sau minciuna lor) pe un număr de probabilități deduse sau intuite din observările vieții și din psihologia umană.

Dacă am cerceta, deci, cu atenție, principalele direcții ale filmului în deceniul al 8-lea al secolului XX, am putea prefigura cu un procent de certitudine, variabil dar incontestabil, ce se va întîmpla cu cinematografia în deceniul al 9-lea al aceluiași secol.

Dincolo de înzestrarea și de competența cercetătorului, se pun însă complicate probleme de metodă și de virtuozitate dialectică. Astfel: ce fenomene vor apărea prin

contrast și negare? Apoi: dintre fenomenele existente, cum vom putea distinge apoteoza de alexandrinism sau decadența orgiastică, și cum vom ști că un debut în aparență nesemnificativ nu e, de fapt, veritabilul simptom al unei deveniri de amploare?

Pentru a defrișa cît de cît acest hățiș de atitudini și interpretări, să începem cu genurile cel mai ușor (?) de delimitat. De exemplu, filmul de «science-fiction». Antropocentrismul furibund care a bîntuit aici în ultima vreme s-a manifestat și el în mod contradictoriu. Dacă **Războiul stelelor** a renunțat la fascinații tehnice de dragul basmului, readucînd robotul în postura omului de tinichea din **Vrăjitorul din Oz, Alien** propune ca element «străin» bucăți de carne jupuită, înzestrate cu vitalitate de pisică turbată, special constituite spre a se năpusti devastator asupra terestrului devenit călător intergalactic. Nu e singurul caz. «Groaza» e tot mai frecventă în fanteziile legate de alte lumi. Ce să însemne aceasta? Proiecția spaimei umane în fața viitorului atît de sfîșiatei noastre planete? Sau, dimpotrivă, sătui de conflictele dintre om și neom, pămîntenii decid să conviețuiască armonios, își propun, ca singură sursă de spaimă, întîlnirea dintre om și **non**-om? Complicat, foarte complicat. Oare acest gen de film va fi, în următorul deceniu, mai roz sau mai negru? Și cum i se va conforma culoarea planetei noastre?

Să trecem acum la seria Mel Brooks. Lesne previzibilă, după parodiile la Frankenstein, western, filmul mut, Hitchcock, etc. ar urma parodia melodramei indiene, a vechiului nou val francez și, inevitabil, parodia parodiei de tip Mel Brooks.

Ce se va întîmpla cu desenul animat? Oare în locul conciselor «cartoons» cu animăluțe chițăitoare, mormăitoare și măcăitoare, se vor instala mamuții de tipul «Stăpînului inelelor», obținuți prin «rotoscoping», adică prin desene suprapuse pe secvențe turnate real, dînd naștere, cel puțin în cazul citat, unei superproducții sufocant de lungi, de o plictiseală pompoasă și asupritoare? Temeritatea tehnică a lui Mac Laren e corespondentul temerității lui artistice. La Ralph Bakshi, arta e în suferință

Din ce în ce mai complicate devin pronosticurile privind genurile cu caracteristici mai complexe care, în ghidurile spectacolelor, sînt intitulate «comedii dramatice», «drame psihologice», etc. Lansarea lui Woody Allen pe orbita marilor cineaști ar putea avea ca rezultat realizarea unor productii si mai nuanțate. De altfel, îmi permit să sper că fanatismele stilistice sau «purismele» de orice fel nu vor prea avea șansa să se impună, într-atît de impunătoare și de imperioasă fiind realitatea însăși. Revenirea în forță a cuvintelor se explică, mi se pare, prin nevoia de **a numi și a pleda** (însuși suprem vizualul Fellini îmbracă **Repetiția de orchestră** în draperii de cuvinte).

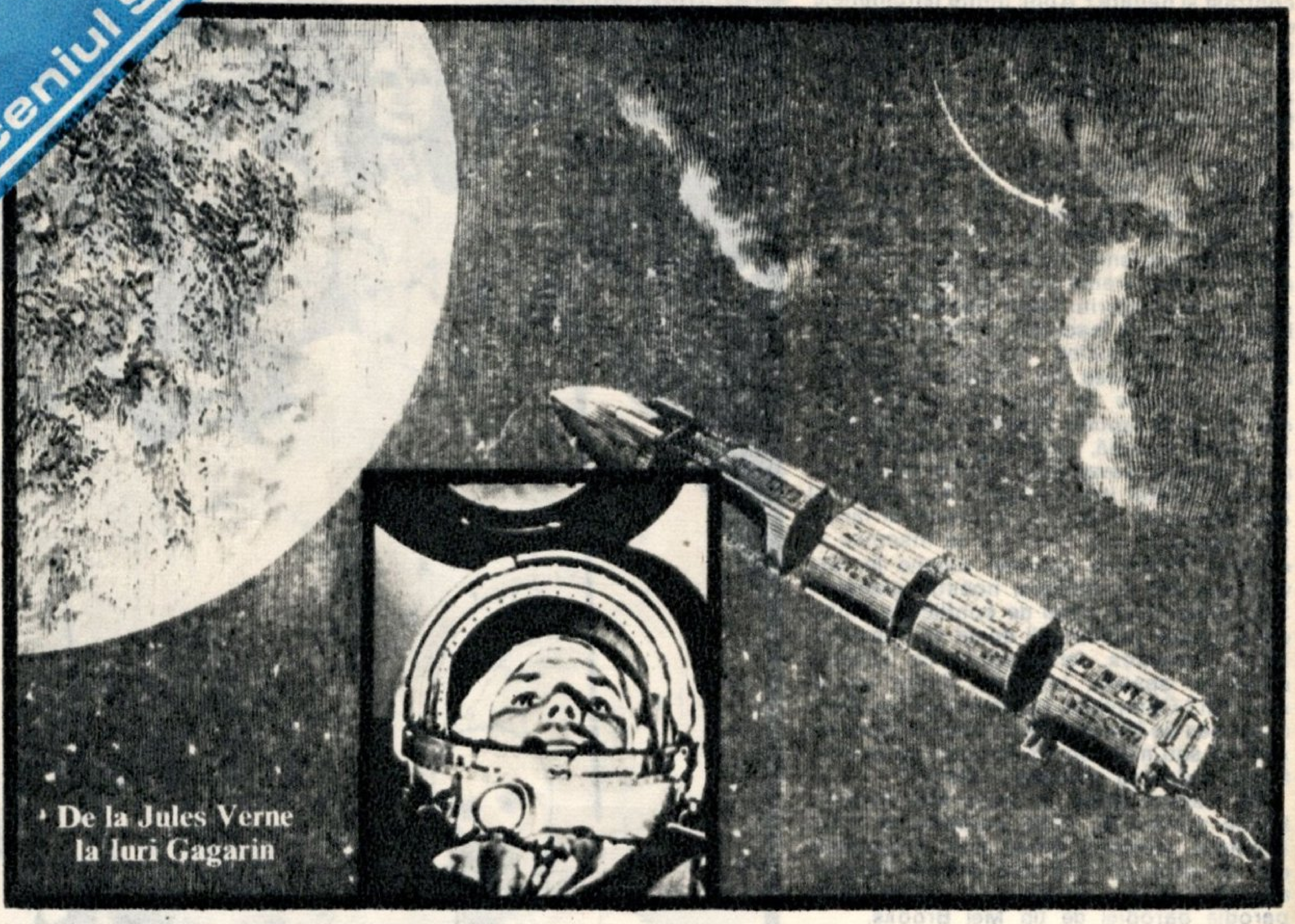
Ce să mai îmi permit să sper? Că deceniul al 9-lea va genera numeroase capodopere, printre care una sau două aparținînd cinematografiei românesti?

Și să exprime această speranță,naivitatea mea incurabilă care mă va însoți deci în caz că-l voi apuca, pînă în deceniul al 9-lea al propriei mele existențe?

Nina CASSIAN

Vrăjitorul din Oz **era basmul unei imposibile realități**

Războiul stelelor **este basmul unor posibile lumi viitoare**



De la Jules Verne
la Iuri Gagarin

De la „oglinda fermecată“ la cinematograful total

Singura artă inventată de om în ultimele două milenii se supune și ea raportului dialectic dintre realitate și fantezie

Cinema

Din ce în ce mai des, pe măsura proliferării știrilor despre noile izbînzi ale progresului tehnico-științific, sîntem confruntați cu un fel de leit-motiv al epocii noastre: **realitatea întrece fantezia.** După zborul istoric al lui Gagarin, hebdomadarul parizian «Les Novelles Littéraires» lansa o anchetă în al cărei titlu această aserțiune apărea într-o ipostază fals-interogativă: «A întrecut oare realitatea cosmică fantezia scriitorilor?» Și Alexandre Arnoux-autor, printre altele, al unor texte de science fiction **(Indice 33, Le Règne du Bonheur, Le siège de Syracuse)** — răspundea: «Cred că rezultatele obținute în domeniul cuceririi cosmosului îi răpesc pe acesta literaturii științifico-fantastice. Problema intră în sfera experienței și imaginația nu mai poate concura cu observația directă». Ca și cum cosmosul s-ar limita la ograda noastră circumterestră sau chiar circumlunară! Ca și cum imaginatia ar fi fost condamnată să încremenească la nivelul anului 1961!

Utopie sau realitate?

Evident, nimeni nu contestă faptul că anticipațiile sînt sortite, aș zice prin definiție, unei perpetue împliniri. Pentru a rămîne «în domeniul cuceririi cosmosului», desprinderea din îmbrățișarea de fier a gravitației fusese realizate, pe planul imaginației, cu mai bine de trei secole înainte. Și nu e vorba despre născocirile naive ale lui Lucian din Samosata — corabia ridicată de furtună, aripile prinse de umeri, Ariosto — carul tras de patru cai înaripați, Godwain — atelajul de lebede sălbatice. În «Statele și imperiile lumii», Cyrano de Bergerac utilizează un model rudimentar al mijlocului care i-a îngăduit lui Gagarin să se plaseze pe orbită: vehiculul propulsat de rachete. Iată finalul surprinzător al pasajului în cauză: «Îndată ce flacăra devora un rînd de rachete, legate cîte șase, prin mijlocirea unei amorse care mărginea fiecare jumătate de duzină, lua foc un etaj, apoi un altul...» Și termenul «etaj» nu este un anacronism la care aș apelat pentru a supralicita asemănarea cu tehnica reactivă modernă, el figurează în ediția din 1657.

Dar dacă fantezia lui Cyrano a fost ajunsă din urmă de realitate după trei secole, fantezia autorilor de anticipații din 1961 evolua într-un viitor aflat, poate, la o și mai mare distanță în timp. Producțiile genului jonglau cu periplurile stelare și galactice, efectuate în **hiper** sau **sub** spațiu, cu viteze superluminice sau instantaneu. Printre ideile propuse încă din 1924 se numără și aceea a transmiterii corpurilor la distanțe astronomice, prin dezintegrare și recompunere în punctul terminus. Cît timp va trece pînă ce un participant la o anchetă jurnalistică (dacă vor mai exista anchete... și jurnale) va putea să declare, în legătură cu această previziune, că realitatea întrece fantezia?

Mă grăbesc să spun că elogiul fanteziei este, în mod necesar, un elogiu al realității, pe ale cărei împliniri și ipoteze se înalță edificiul tuturor plăsmuirilor noastre. Probabil că Cyrano cunoștea, fie și din auzite, lucrarea lui Kazimierz Sziemienowicz, **Marea artă a artileriei** (1650), în care reapăreau rachetele în trepte, experimentate și descrise pentru prima oară de guardul Konrad Haas, de la Sibiu, cu un veac mai devreme. Cît despre contemporanii lui Gagarin, ei beneficiau de proiectul motorului fotonic al lui Sänger, de speculațiile realiste ale lui Langevin, de teoria tahionică a lui Feinberg...

Constatarea este valabilă și pentru domeniul căruia îi sînt consacrate unele din paginile acestui almanah. Martor al rapidei perfecționări a tehnicii pre-cinematografice, Macedonski publică «Palatul fermecat» în care este înfățișată «o colosală oglindă (...) combinată astfel încît, la fiecare două minute înfățișa într-însa cîte un tablou: aci o scenă din viața reală, aci o priveliște a naturii». Pornind de la faptul că pe atunci nu existau decît aparate-jucării ca phenekistiscopul, zootropul, praxinoscopul etc., invenția fraților Lumière datînd **abia** din 1895, Perpessicius contesta astfel interpretarea lui Tudor Vianu: «...pînzele cinematografiei ce te trec mările și oceanele» nu pot fi ale primei versiuni, din 1881, a «Palatului fermecat». De ce n-ar fi fost în stare însă Macedonski să anticipeze cinematograful, așa cum avea să facă și cu televiziunea în **Oceania-Pacific Dreadnought?»** Mai ales că textul conține cîteva detalii revelatoare: «Într-un mod cu desăvîrșire natural, «Oceanul ce rostogolea valurile sale gigantice», «tabloul viu și însuflețit».

A privi, dar și a auzi

În 1886, Villiers de l'Isle-Adam ne propune o veritabilă proiecție cinematografică, în **Viitoarea Evă:** «O lungă fîșie cauciucată, încrustată cu o puzderie de bucăți de sticlă cu transparențe colorate, era prinsă între două tije de oțel, în fața focarului luminos al unei lămpi astrale. Trasă de un capăt printr-un mecanism de ceasornic, ea începu să lunece repede între lentila și cupa unui puternic reflector. Acesta proiectă brusc, pe o mare pînză albă întinsă într-un cadru de eben (...) imaginea unei foarte frumoase și destul de tinere femei roșcate. Avînd o piele transparentă, al cărei colorit era redat în chip miraculos, ea dansa un fel de joc popular mexican, îmbrăcată într-un costum cu paiete.

Deodată, se auzi o voce (...) dansatoarea cînta **alza** și **ole**-ul fandangoului său. Tamburina începu să duruie și castanietele să răpăie. Gesturile, privirile, mișcarea buzelor și legănarea șoldurilor, clipirea pleoapelor, surîsul erau reproduse întocmai».

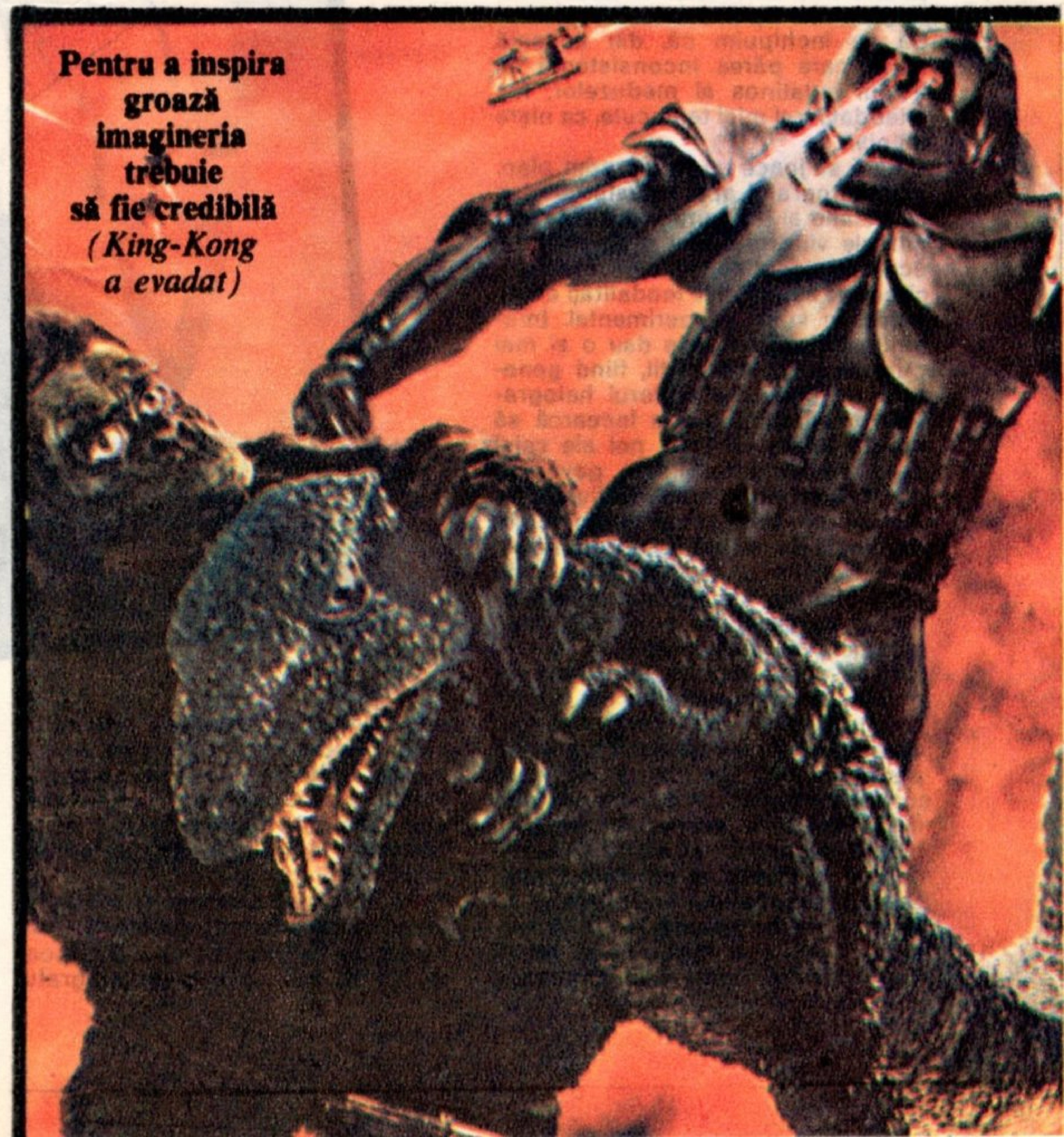
Villiers cunoștea, fără îndoială, experiențele și dispozitivele realizate de Reynaud, Muybridge, Masey, dar filmul sonor avea să devină realitate abia după mai bine de patru decenii. Notabilă este și intuiția scriitorului în privința lui Edison, eroul romanului, creatorul viitoarei Eve, al cinematografului **avant la lettre** și al altor minuni, care nu începuseră încă în 1886, să se ocupe de problema proiecției de imagini.

Să întîrziem cîteva clipe și asupra unei erori persistente legate de subiectul nostru. În 1892, apărea una dintre cele mai fascinante «Călătorii extraordinare», «Castelul din Carpați». În 1928, Marguerite Allotte de la Fuije scria, în prima lucrare biografică dedicată unchiului său prin alianță: «În acest roman, Jules Verne (...) a pus deci în slujba unei teme a la Villiers de l'Isle-Adam principiile fonografului, cinematografului, televiziunii, încă embrionare și ale căror consecințe nelimitate le prevede». Mai departe, autoarea susține că Franz o vede pe Stilla «rătăcind pe meterezele burgului», că ea «vine și se duce pe o scenă luminată». Or, ceea ce caracterizează imaginea primadonei dispărute este tocmai absoluta ei imobilitate. Și cum putea fi altfel, de vreme ce avem de-a face cu un portret în mărime naturală, un reflector și un joc de oglinzi?... Întemeindu-se pe afirmațiile biografiei sau pe amintirea nesigură a lecturilor din copilărie, unele voci continuă să susțină că romanul conține o previziune a filmului în relief (Pierre Gamara) sau a televiziunii (Roger Caillois, Gianni Montanari). Drept care am socotit necesară această intervenție.

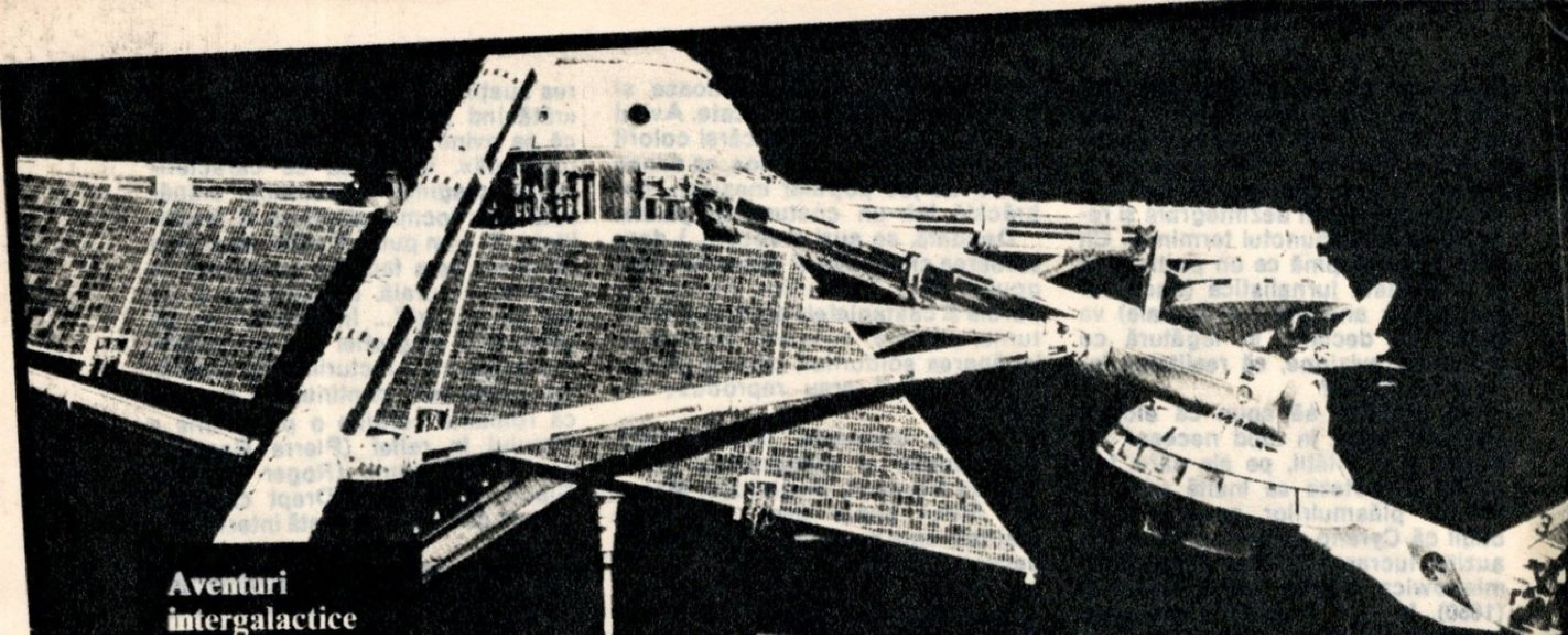
Transmite: planeta Venus

După 1895, «problema intră în sfera experienței» și ispitește mai rar condeiele autorilor de anticipații. Se cuvine menționat, totuși, romanul lui Maurice Leblanc, «Cei trei ochi» (1919). Părintele spiritual al lui Arsène Lupin întreține cu abilitate misterul succesiunii de scene din istoria umanității, care se dovedește a fi un fel de proiecție cinematografică de la foarte mare distanță. Locul de origine al proiecției: planeta Venus. Cu acest prilej, pare-se pentru prima oară în literatura științifico-fantastică, pămîntenii văd imaginile animate ale unor ființe extraterestre: «Să ne închipuim un sac de cărbuni (comparația se impunea

⟶



Pentru a inspira groază imagineria trebuie să fie credibilă
(King-Kong a evadat)



Aventuri intergalactice în compania lui Roger Moore şi Lois Chiles în *Moonraker*

datorită aspectului întunecat şi neregulat al Formelor), să ne închipuim un sac de cărbuni care s-a umflat ajungînd cît un bou, pentru a recăpăta îndată dimensiunile unui cîine, lărgindu-se apoi sau subţiindu-se. Să ne închipuim că, din această masă care părea inconsistentă ca trupul gelatinos al meduzelor, ies cîteodată trei mici tentacule, ca nişte mîini».

Fără să joace un rol de prim plan, cinematograful apare destul de des ca detaliu al tablourilor anticipative. Filmele viitorului sînt proiectate pe ecrane gigantice, uneori multiple, circulare sau sferice modalităţi aflate astăzi în stadiu experimental. Imaginile tridimensionale dau o şi mai puternică iluzie a vieţii, fiind generate, de pildă, cu ajutorul halografiei. În sfîrşit, fantezia încearcă să creeze forme cu totul noi ale celei de a şaptea arte. Într-o povestire din 1963 «Noapte bună, Sofia», Lino Aldani ne înfăţişează o societate dominată de industria onirofilmelor, care solicită şi implică toate cele cinci simţuri. Îmi îngădui să reproduc şi un pasaj din povestirea mea «Oameni şi stele», apărută tot în 1963. E vorba despre un mijloc de petrecere a timpului liber pe bordul cosmonavelor de cursă lungă: «Cineciberul nu este decît o maşină perfecţionată. Caracterul ei inedit constă în faptul că spectatorii sînt în acelaşi timp scenarişti, regizori, pictori-decoratori şi actori. Aşezaţi comod în fotolii, ei determină mişcarea personajului pe care l-au «creat» şi-i furnizează textul. Spectacolul poate fi întrerupt şi reluat după dorinţă, complexul cibernetic păstrîndu-l în circuitele memoriei sale. Şi cum nu se ştie cine se ascunde îndărătul fiecărui personaj, acţiunea se desfăşoară multă vreme sub semnul neprevăzutului şi al fanteziei fără limite spaţio-temporale».

Poate că un Lumière al secolului 21 va realiza o fericită simbioză a onirofilmului şi cineciberului. Sau poate că drumul spre cinematograful total va fi cu totul altul. Oricum, singura artă inventată de om în ultimele două milenii se va supune şi ea dialecticii raportului dintre realitate şi fantezie, asimilînd plăsmuirile viabile şi urmîndu-şi evoluţia imaginară.

Ion HOBANA

Două săptămîni după premiera filmului *Sindromul chinezesc*, pericolul exploziei nucleare imaginat de el avea loc în realitate la Three Miles Island

O poveste care încă nu s-a întîmplat. . .

Filmul este indisolubil legat de timpul și imaginea societății care îl produce

Cinema

Pentru a fi consecvenți o vom începe cu «Va fi o dată ca niciodată, căci dacă nu va fi nu s-ar mai povesti» și în care este vorba despre chipul cinematografului într-un viitor pe atît de nebulos pe atît de ispititor. Adevărul e că pentru o artă cu un act de naștere relativ recent (în comparație cu artele surori), orice prezicere, fie și pe scurtă durată, prezintă un risc cu atît mai mare cu cît domeniul este mai puțin investigat decît s-ar crede, mai puțin cunoscut decît se afirmă și mai periculos decît am fi înclinați să acceptăm.

Filmul viitorului a fost încă de la nașterea cinematografului o necunoscută lăsată mai mult în seama tehnicii decît a artiștilor. Asemeni calului din basm, invenția fraților Lumière s-a dat de trei ori peste cap și a devenit, dintr-o umbră palidă și nesigură a lumii înconjurătoare, o artă cuprinzînd toate cele trei dimensiuni (filmul în relief), toate adîncimile stereofoniei și cvadrofoniei, nuanțele celor mai pure culori și posibilitatea accesului în cele mai inaccesibile zone: adîncul oceanului, Luna, atomul sau îndepărtatele nebuloase. Acolo unde tehnica nu a fost suficientă s-a făcut apel la fantezie sau la ingeniozitatea trucajului, astfel încît puterea de expresie a acestui vehicul de idei, numit peliculă, pare nelimitată. Și totuși...

Criza de creștere

Deși e greu să ne imaginăm cum va arăta filmul viitorului din cauza unui progres tehnic aflat în plin galop, capabil de cele mai imprevizibile isprăvi, cinematograful pare să se afle în plină așteptare. Unii numesc această stagnare «stabilizare», alții o iau drept oboseala unui copil prea mult răsfățat și care nu poate dovedi că toate speranțele care s-au pus în el au fost îndreptățite, alții citesc aici fața întunecată a declinului datorată televiziunii și schimbării de gust a publicului. Noi o să-i spunem criză de creștere.

Căile cinematografului traversînd de atîtea ori relieful accidentat al căderilor descurajatoare, dar și înălțimile succeselor amețitoare sînt prea sinuoase și depind de un număr prea mare de factori din afara sferei strict filmice ca să poată căpăta o hartă certă sau măcar să li se poată pronostica o evoluție strict progresivă. **O artă nu e o mașină ca să meargă la nesfîrșit înainte. Pe lîngă salturi uimitoare mai sînt și stagnări, căi false, iluzii optice asupra valorilor artistice și atîtea alte obstacole pe care viitorul nu o să le elimine pentru că ele țin de cuprinsul vieții tot așa cum țin și ideile bune, scăpărările de geniu, ingeniozitatea și altele care contrabalansează tabloul întunecat al dificultăților pe care orice acțiune le întîmpină înainte de a izbîndi.**

Ediții princeps

Ne vom ocupa de aceea mai puțin de fața vizibilă a filmului care cert va suferi într-un viitor destul de apro-

→

Filmul prezentului redescoperă metodele trecutului sau întoarcerea la epoca presonorului *(Comedie mută de Mell Brooks)*

piat marcante schimbări datorită dezvoltării videocasetofoanelor, ecranelor de televizori gigant în culori și cu o definiție comparabilă cu a proiecției clasice pe pînză, a hologramelor (imagini în relief compuse de laseri), a unor mijloace de înregistrare a imaginii în orice condiții, indiferent de gradul de iluminare, distanță ori zgomot. Dacă mai adăugăm aici și o probabilă și dorită scădere a prețurilor de cost astfel încît dintr-o industrie de lux filmul să devină o artă accesibilă și la prețuri rezonabile, avem în față tabloul unor prefaceri greu de prevăzut și de descris. Mai interesant e să ne întrebam ce va fi cu arta propriu-zisă în mijlocul exploziei evolutive a aparatului tehnic care o include. Cum se vor adapta creatorii la aceste schimbări de mediu? Vom asista oare la un refuz al evoluției așa cum s-a întîmplat la apariția sonorului și în mai mică măsură la cea a culorii? Prudența ne obligă să nu excludem niciuna din aceste posibilități dar cea care ne pare cea mai probabilă este o clarificare treptată și sprijinită de această evoluție tehnică a ceea ce este și vrea să fie arta filmului. Tot așa cum s-a născut și s-a dezvoltat, cinematograful are nevoie de o maturizare a propriei conștiințe, maturizare în care factorul social va juca în continuare rolul principal.

În primul rînd, dispariția marilor săli de proiecție în favoarea unor vizionări individualizate sau în microgrup va duce la o mult mai mare diversificare a gusturilor și deci a genurilor cerute. Posibilitatea păstrării filmelor în benzi va trece arta din domnia efemerului și a modei în cea a căutării valorilor perene și în orice caz la o așezare a căutărilor către adevăruri mai profunde. Spectaculosul se va retrage încet, devenind din argument hotărîtor în producerea unui film într-o calitate stilistică oarecare. Probabil că în loc de filme unicat vom avea manuscrise filmice multiplicate asemeni cărților în ediții mai largi sau mai strînse. Filmele epocii noastre vor fi asemenea incunabulelor din epoca lui Gutemberg pentru secolul viitor.

Limbajul filmic mult diversificat va renunța la stereotipele la care-l obligă, deocamdată, comerțul și o industrie care se vrea pentru toată lumea. Filmul polițist, westernul, science-fiction-ul, melodrama vor fi nevoite, dacă vor să reziste să renunțe la rețete în favoarea originalității de expresie. Stilul va trece înaintea pastișei și epigonismului. Va dispare și domnia absolută a timpilor de producție standard: o oră jumătate sau două serii, scurt-metraj și alte compartimentări care sînt dictate strict de producția industrială și difuzarea comercială. Sigur, simfonia nu a dispărut pentru că a fost inventat pick-upul, dar forma ei a suferit serioase modificări. Și cum tehnica a făcut din muzică și pictură niște arte cu adevărat accesibile, posibile de cunoscut de orice amator de cultură, în cinematograf vom asista probabil, la un fenomen cumva invers, de intimizare, de aducere a filmului în arii de preferință mai restrînse — asemenea edițiilor de poezie prețioasă.

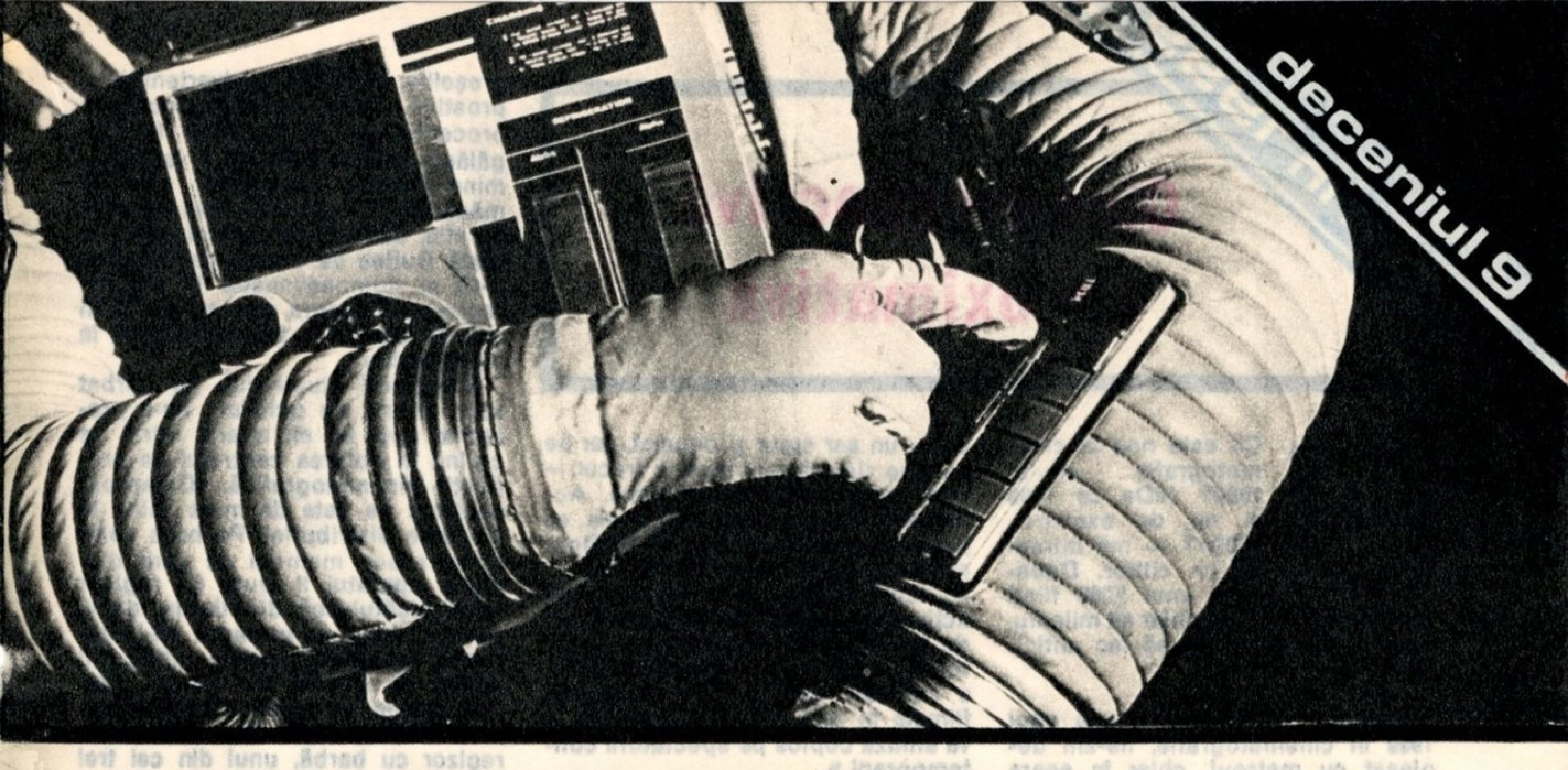
În pas cu timpul său

În orice caz, în evoluția sa, cinematograful nu trebuie să renunțe la această continuă descoperire de sine la care deocamdată tinerețea și curiozitatea înconjurătoare îl obligă, tot așa cum spunea Socrate că nu poți descoperi noi profunzimi fără a te cunoaște pe tine însuți. Și cum permanența unei arte stă tocmai în relația mereu vie dintre valoare și evoluție, între adevăr și depășirea lui permanentă, filmul, în măsura în care va avea puterea să se mențină în rîndul artelor majore, a celor care vor avea mereu ceva de spus despre lumea înconjurătoare și despre cei care trăiesc în ea, va trebui să păstreze într-un prezent continuu și obsedant această căutare de sine, această întrebare asupra a ceea ce este și poate deveni, numai astfel putînd să treacă peste hățișul ispitelor și al aparențelor, al căilor ce nu duc nicăieri și al automulțumirii de rău augur.

Drumul unei arte nu poate fi ferit de erori și încrîncenări, tot așa cum nu poate refuza minunile pe care spiritul uman le poate dărui. Cinematograful e de prea curînd apărut în mijlocul nostru, pentru ca să excludem apariția unui creator (sau a unui grup) care asemeni unui Giotto în pictură, va schimba ceva, nu aprofundînd un drum, ci răsturnînd o cale de evoluție, modificînd prin forța geniului său structura unei arte, oferindu-i valențe încă prea puțin bănuite sau chiar cu totul necunoscute.

Nu putem încheia fără să aducem în discuție încă un factor care este departe de a fi cel mai puțin important. Filmul ca artă majoră s-a afirmat mai ales prin puterea sa deosebită de a fi imaginea nu numai exterioară dar și din adîncimi a unei realități, a unui timp și a unei societăți care-l produce și de care este indisolubil legat. Această variabilă socială care marchează profund arta filmului în toate nuanțele și detaliile sale este la rîndu-i un univers în mișcare, un cosmos ale cărui structuri au o evoluție de mare anvergură. În măsura în care cinematograful ține la prezența sa în actualitate, la interesul viu asupra a ceea ce exprimă, această macroevoluție a societății care-l cuprinde ca pe un element component, nu se poate să-l lase indiferent. Modificările sociale se vor dovedi de aceea unul din izvoarele de permanentă înnoire a artei filmului, ele vor trebui să intre în mod obligatoriu în calculele oricui vrea să facă un pronostic cît de cît lucid asupra a ceea ce va fi peste un timp mai apropiat sau mai depărtat arta filmului.

Dan STOICA



Dragostea de robot

Mi se va reproşa că filmul e o melodramă. Da, de acord, e o melodramă. Dar ce majore semnificaţii colcăie în ideea ei...

Cinema

Progresul tehnic e atît de violent şi eficace în ultimul timp, iar mintea omenească se dovedeşte atît de diabolică în invenţii de tot felul, încît nu mă miră deloc spaima unor ficţionişti în faţa pericolului robotismului. Într-adevăr, încercînd să-şi imite făptura cu ajutorul metalului şi tranzistorului, omului nici măcar nu-i trece prin minte că aceşti roboţi şi-ar putea-o lua într-o bună zi în cap, crezîndu-se mai deştepţi decît noi, şi să purceadă la luarea puterii lumii prin forţă. Îmi şi imaginez scena: într-o noapte fioroasă, un grup de lideri ai roboţilor dau o proclamaţie şi, a doua zi, roboţii intră peste noi, ne iau la picioare în spate şi ne pun la lucru, în timp ce ei se instalează în fotolii, fumează trabuce, beau cafeluţe şi dau comenzi. Alţi **Invaders!** Brrr! Mă cutremur şi mă înfior! Tocmai de aceea teama e grozav de actuală şi de gingaşă, nu trebuie s-o lăsăm netratată în diferite opere artistice de anvergură şi efect. Trebuie să facem încă de pe acum ceva pentru a le demonstra roboţilor că situaţia lor nu ne lasă indiferenţi, că sîntem oricînd dispuşi să le ieşim în întîmpinare, cu duioşia şi înţelegerea noastră. În această lumină mă şi gîndesc să abordez filmul **Dragoste de robot**, adică să le dau de înţeles acestor «fiinţe» (să-mi ierte ghilimelele) că şi ele sînt capabile de sentimente înălţătoare, ca şi noi, ba poate şi mai şi. Filmul va fi făcut într-o singură culoare (gri-metalic) şi va avea ca subiect simplu şi emoţionant pînă la lacrimă: doi bătrîni savanţi (ne aflăm în 2001) care lucrează paralel la două invenţii de mare valoare tehnică: unul inventează dovleci gigantici, iar celălalt castraveţi gigantici (cca 20 de chile fiecare). Evident, cei doi adepţi ai gigantismului legumicol se invidiază şi se duşmănesc reciproc. Dar unul dintre ei are o fată, altul un băiat, iar acest băiat şi această fată se iubesc înfiorător, în ciuda părinţilor care le interzic sentimentul. Fata are în slujba ei o robotă, iar băiatul un robot, care roboţi sînt toată ziua pe drumuri, ducînd bileţele şi aducînd bileţele. În plus, noaptea ei se chinuie ore în şir ca să rezolve lecţiile celor doi îndrăgostiţi, care numai de învăţătură nu au chef. Iată, însă, că Roboţel şi Roboţica se îndrăgostesc şi ei unul de altul cu acest prilej — o dragoste puternică şi oarbă, cum rar se poate vedea la o fiinţă omenească. Noaptea tîrziu, după ce termină lecţiile stăpînilor, ei se întîlnesc sub clar de lună, îşi spun cuvinte frumoase, oftează în comun şi-şi fac planuri de viitor în comun. Situaţia se precipită: băiatul şi fata hotărăsc să se căsătorească pe furiş, împotriva voinţei de fier a celor doi bătrîni savanţi, şi organizează în acest scop o evadare. Bineînţeles, cei care duc greul subversivei acţiuni sînt roboţii: ei stau la pîndă, în frig, ei agaţă frînghiile de balcoane, ei îi ajută pe cei doi să coboare, ei le cară bagajele, ei fac totul ca să iasă bine şi îndrăgostiţii să se căsătorească cu acte în regulă.

Bătrînii, puşi în faţa faptului împlinit, fac spume la gură, se dau cu capul de pereţi, mînia lor căzînd în proporţie de 95% asupra roboţilor, pe care-i insultă grosolan, numindu-i codoşi. Mai mult, părinţii îşi ies din minţi şi se hotărăsc să-i lichideze pe cei doi roboţi prin deşurubare.

În zadar intervin tinerii căsătoriţi, în zadar explică roboţii că sînt îndrăgostiţi şi vor să-şi construiască un viitor comun şi fericit. Bătrînii pun mîna pe şurubelniţe şi se aşază pe treabă: în cîteva ore roboţii sînt o grămadă neînsufleţită de sîrme şi bucăţi de metal. Cu ultima suflare, roboţii declară că ei mor mulţumiţi şi împăcaţi sufleteşte, deoarece sacrificiul lor nu a fost în zadar: cei doi tineri sînt fericiţi.

Mi se va reproşa, probabil, că filmul e o melodramă. Da, de acord, e o melodramă. Dar ce majore semnificaţii colcăie în ideea ei, ce înălţător este mesajul ei moral, ce ecou profund şi umanist va avea în rîndul roboţilor. Filmul meu va deschide o cale nouă în cinematografia mondială, iar eu sînt mulţumit şi cu atît.

Ion BAIEŞU

Buftea în 1999

Cineprospectivă aproximativă

Ce este nou în cinematografia anului 1999? («De ce 1999 și nu, de exemplu, 2000»? — mă întreabă un cititor. Deoarece anul 2000 fiind foarte îndepărtat, în chiar alt mileniu, nu mă pot încumeta să fac anticipări.)

*

Pentru a afla ce va aduce anul 1999 în cinematografie, ne-am deplasat cu metroul, chiar în seara zilei de 31 decembrie 1998, spre a nu fi cumva depășit de evenimentele care se succed vertiginos, la cel mai vechi și mai mare centru de producție cinematografică din țară, care se află, după cum se știe, în Buftea, unul din cartierele noi ale Capitalei, situat între cartierul Mogoșoaia și cartierul Crevedia.

Deși este o iarnă friguroasă, în încăperile marelui studio cinematografic e cald. Directorul studioului ne-a explicat că, din acest an, se folosește o sursă nouă de energie, pe baza arderii deșeurilor scenaristice (mai precis, a scenariilor proaste), care, în trecut, în loc să fie transformate în căldură, erau transformate în filme.

Pe unul din coridoarele din Buftea l-am întîlnit pe directorul Casei de filme 15 (în ciuda aparențelor, nu sînt decît 14 case de filme, întrucît — nu se știe de ce — Casa de filme 12 nu există). L-am întrebat bineînțeles, ce pregătește pentru anul 1999. «Anul viitor — ne-a spus el, cu un aer sigur și degajat, aer pe care se zice că nu-l avea în trecut — vom face douăsprezece filme. Acțiunea a unsprezece dintre ele se petrece azi, adică în 1998—1999. Doar cel de-al doisprezecelea își plasează acțiunea (expresia «își plasează acțiunea» datează de vreo patruzeci de ani, dar să-l ascultăm pe director) în urmă cu două decenii. Este o comedie despre cum se făceau filmele în anii '70, care, sperăm, îi va amuza copios pe spectatorii contemporani.»

Micului nostru grup i s-a alăturat cunoscutul regizor Y.O., laureat al festivalurilor de film de la San Sebastian, San Francisco, San Salvador, San José, San Diego și Eforie Nord. Punîndu-i cîteva întrebări în legătură cu filmul la care lucrează, regizorul a ocolit cu modestie răspunsul, dar mi-a vorbit, în schimb, despre excelentele filme pe care le realizează ceilalți regizori. Dealtfel, a intrat în obișnuința regizorilor noștri de a elogia creațiile bune ale confraților, evitînd să vorbească despre propriile creații. Regizorul Y.O. a precizat că-și întemeiază afirmația pe cunoașterea în întregime a producțiilor la care se referă, și nu, așa cum se obișnuia în urmă cu ani, pe vizionarea a cîte o jumătate de act dintr-un film.

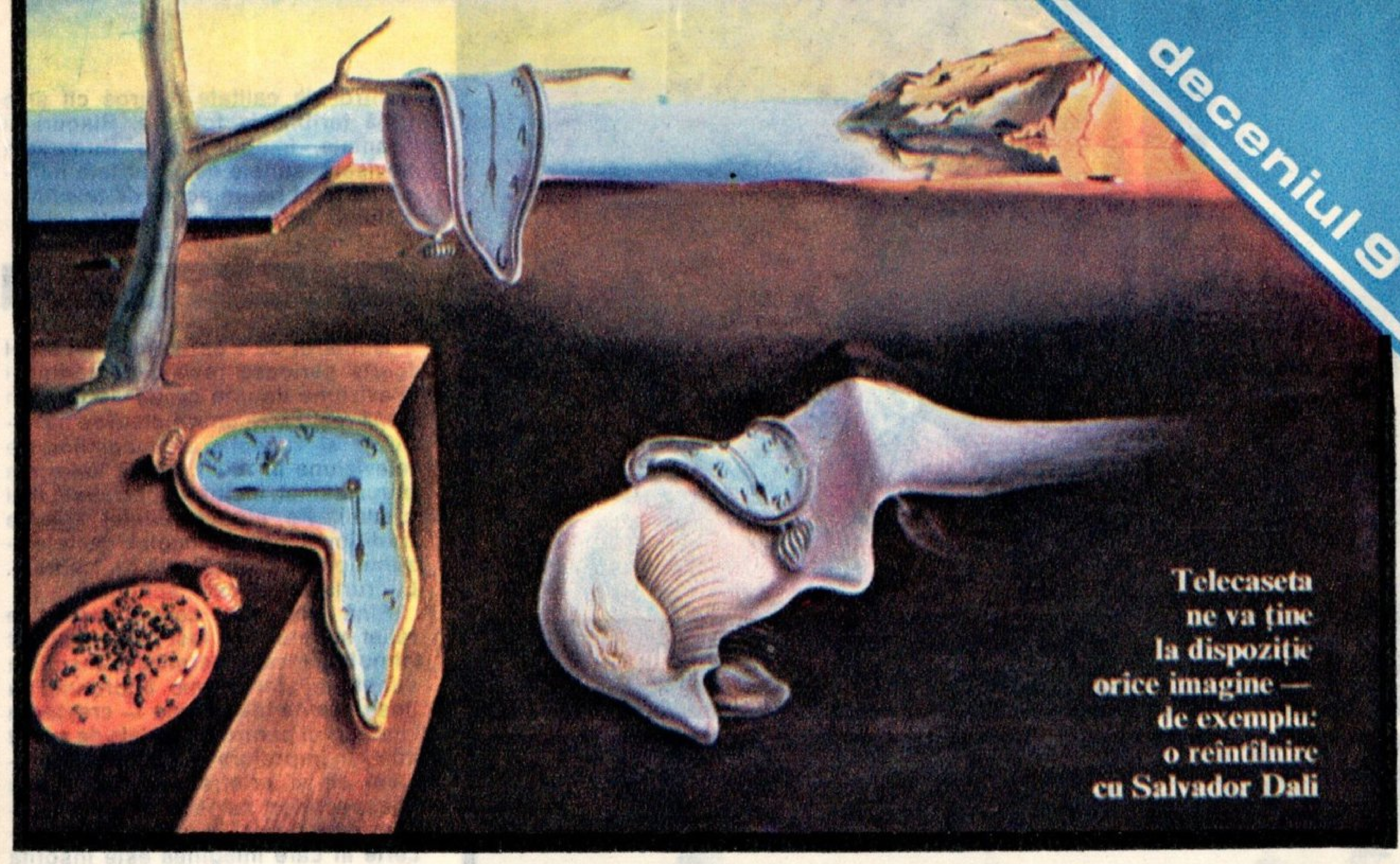
Un tînăr inginer din serviciul de cercetare ne-a invitat să-i vedem cea mai recentă invenție: aparatul numit cineselector. «Trecîndu-se un film prin acest aparat — îmi explică inventatorul — ies la iveală toate greșelile, falsitățile inadvertențele și prostiile. Dacă acestea depășesc procentul de 3, aparatul face o gălăgie uriașă, ceea ce îl va determina grabnic pe regizor să-și ia măsurile de precauție, înainte de a se afla, datorită cineselectorului, în toată Buftea de erorile sale. Puneți-vă și dumneavoastră în situația regizorului despre care se știe că în ziua respectivă a fost programat la cineselector».

Directorul studioului, un bărbat slab, sobru, cu ochelari, ne-a prezentat apoi un alt aparat intrat de curînd în dotarea centrului de producție cinematografică. «Cineprospectorul ne este de mare folos în alegerea distribuției. Pe baza celor optsprezece memorii de care dispune, aparatul îl ajută pe regizor să-și alcătuiască distribuția ideală pentru filmul ce urmează să-l realizeze, selectînd, teoretic, dintre toți actorii de cinema din lume... Dar, iată, tocmai se prospectează — așa zicem acum — o distribuție». Un regizor cu barbă, unul din cei trei sute douăzeci și patru de regizori cu barbă care au asigurat un profil bine determinat școlii naționale de filme, prospectează la cineprospector distribuția viitorului film. El introduce o foaie de decupaj în aparat, respectiv o secvență de dragoste, apoi exclamînd cu nostalgie profesională: «Ei, dacă aș avea acum un Bogart și o Garbo!» se oprește asupra a doi dintre marii actori contemporani. Apasă pe un buton, iar pe ecran Richard Carton și Dave Bettis, îmbrățișați se sărută și își șoptesc vorbe de dragoste. Am notat cîteva replici: «Iubito, avem un drum lung de parcurs împreună. Și nimic nu ne va despărți pînă ce nu ne vom realiza visul nostru minunat!», «Dragul meu, numai de noi depinde ca instalația să fie terminată la timp». «Trebuie să luptăm cu inerția și cu birocrația!». «Am să vorbesc și cu inginerul Dumitrescu, care este un băiat de treabă și inimos». Regizorul pare nemulțumit de rezultat. Într-adevăr, în gura celor doi interpreți replicile sună nefiresc și rece. Cuplul este imediat înlocuit cu un altul: Alain Melon și Sophia Loden. Aceștia sînt mai pătimași, dar el are o notă falsă cînd pronunță «automacara», iar ea nu nuanțează suficient ideea de deviz estimativ. Cu o grimasă de insatisfacție, regizorul își smulge un fir din barbă și încearcă o altă distribuție: Anthony Quick și Liz Maylor. Cu, e drept, rezultate mai concludente în privința căldurii interioare și a expresivității, dar cu oarecare scăderi în ceea ce privește subtilitatea rostirii replicilor. N-am mai zăbovit, fiind convins că se va profila, pînă la urmă, cea mai bună distribuție, treabă destul de dificilă, căci, așa cum am constatat, chiar unii actori mari intră relativ greu în rol.

Așadar, anul cinematografic 1999 se anunță a fi un an bun.

Dumitru SOLOMON

Pe cînd scenarii scrise la tele-calculator?



Telecaseta ne va ține la dispoziție orice imagine — de exemplu: o reintîlnire cu Salvador Dali

Recviem precoce pentru marele ecran

Cinema

Sigur, știm cu toții, industria timpului liber, mai exact a amuzamentelor (fie ele și educative), oferite pentru timpul liber, a ajuns la un nivel de dezvoltare și de diversificare de-a dreptul tulburător. Și nu în ultimul rînd în domeniul rezervat distracției-la-domiciliu. Sîntem în faza în care considerăm un drept inalienabil fluxul continuu de acțiune audiovizuală care ne intră în casă la orice oră și care ne stă mereu la dispoziție, ajuns la fel de accesibil ca apa de robinet, gazul natural sau electricitatea. Uneori ne și plîngem de prea mult, prea puțin, nu prea grozav... Ei bine, acesta nu e decît începutul. Audiovizualul, la nivelul locuinței, promite să devină infinit mai interesant odată cu dezvoltarea unor tehnologii numite încă, și poate nu pe nedrept, «de vîrf» sau «exotice».

Turnul, dar și biblioteca Babelului

Nu peste foarte multă vreme sistemele de înregistrare a imaginii și sunetului de televiziune vor deveni relativ accesibile telespectatorilor, oferindu-le, printre multe altele, și posibilitatea de a înregistra un program în timp ce privesc un altul, ceea ce dublează dintr-odată posibilitățile de alegere; merită de menționat și perspectiva nu prea îndepărtată a recepției directe de la sateliții artificiali de telecomunicații, deci o altă lărgire a spectrului de programare oferit. Rămîne de văzut însă dacă telespectatorii unui viitor apropiat se vor mulțumi doar cu programe înregistrate «din emisie» sau vor dori să-și construiască o videotecă proprie. De aici și cuvîntul... Babel. În ultimii zece ani s-au dezvoltat independent cel puțin o sută de sisteme diferite de înregistrare audio/video, fie pe bandă magnetică, fie pe disc. Toate sistemele care folosesc banda sînt incompatibile mutual, ceea ce nu ar fi o catastrofă dacă posesorul se mulțumește cu propriile înregistrări. Dificultatea devine evidentă, atunci cînd vorbim de discuri, deci de surse de program **preînregistrate**, domeniu în care cîțiva giganți de specialitate propun sisteme total diferite — de la discurile citite de un laser la cele «cîntate» (dar și privite) pe un picup nu mult deosebit de cel banal. Un detaliu regretabil, pe lîngă incompatibilitatea sistemelor de înregistrare și redare, viitorul videodiscului va mai avea probabil de suferit și din cauza diverselor standarde de televiziune color, cel puțin pînă la realizarea unor sisteme de convertire a standardelor de culoare de mici dimensiuni și la un preț popular.

Abundența de programe de toate felurile pe casete, benzi și discuri va mai compensa aceste esențiale neajunsuri ale marelui rival: marele ecran aducînd micul ecran la dispoziția doleanțelor fiecărui telespectator.

Unda e o cifră, cifra e o undă

Să tot fie vreo 50 de ani de cînd a apărut, cel puțin pe plan teoretic, ideea înregistrărilor digitale. Nu vă speriați de acest termen cu rezonanță matematică, e vorba de transformarea semnalelor obișnuite, audio sau video, în lungi și complicate șiruri de cifre care vor codifica informația într-un mod mai sigur, mai clar, mai lipsit de zgomote nedorite, mai «curat» am putea spune. Avantajele acestui gen de înregistrare au început să fie cunoscute, la urma urmei ce poate fi mai promițător decît o intervenție a calculatorului electronic (e vorba de cifre!) într-o zonă a tehnologiei amuzamentului în care fluctuațiile calitative mai aparțin cotidianului.

Dar dacă vorbim de calitate e bine să ne reamintim că lucrul cu instrumente de precizie, cu unelte perfecționate cere în primul rînd o mult mai mare precizie din partea noastră atît ca producători cît și ca utilizatori. Înregistrarea digitală pe disc, de exemplu, presupune atît un

→

În *Fahrenheit 471*, Truffaut anticipa micul ecran devenit mare, tot la domiciliu

Vedem în relief. Sperăm să ne amăgim în curînd și cu relieful micilor și marilor ecrane (Fragment din *Golconda* de Magritte)

control de calitate riguros cît și o grijă teribilă la folosire. Riscuri și avantaje, imagini de o frumusete nevisată, sunete de o puritate nebănuită, totul pe un ecran de televizor. Rămîne de văzut ce fel de ecran.

Lupta cu relieful

Numărul de 1 aprilie al unei altfel foarte serioase reviste de radio și televiziune anunța cu un deceniu în urmă realizarea unui sistem de transmisie și recepție a imaginilor de televiziune în relief. Multă lume s-a entuziasmat, inclusiv specialiștii mai creduli. Pe atunci relieful atît de tradițional platei imagini de televiziune părea o păcăleală de 1 aprilie. Lucrurile s-au cam schimbat.

Pînă una alta capătă oarecare relief sunetul — a fost pusă la punct tehnologia care permite transmisia sunetului stereofonic împreună cu imaginea de televiziune — creșterea interesului pentru formulele de sunet «de jur împrejur» atît printre tehnicieni cît și printre ascultători sau telespectatori ne face să ne imaginăm cu ușurință transmisii de concerte în care imaginea este însoțită de o reproducere cel puțin realistă a ambiției sonore.

Primii pasi, e drept, cam timizi, cam șovăitori, spre realizarea unei imagini tridimensionale care să poată fi percepută direct și nu prin intermediul unor ochelari speciali, de regulă incomozi și enervanți, au fost făcuți. E drept cam timizi, cam șovăielnici. Adaptarea unei astfel de tehnologii la micul ecran din casa oricăruia dintre noi va presupune o nouă generație de receptoare și ecrane; unele variante de holografie, acea miraculoasă fereastră spre universul imaginii în relief deschisă de lumina pură și coerentă a laserului, par să fie o promisiune de calitate superioară a imaginilor privite acasă.

O bucată de zahăr cubic

Există de o vreme memorii de calculator electronic, minuscule biblioteci de programe specializate, nu mai mari decît o jumătate de lamă de ras sau o bucățică de zahăr cubic. Nu este deci o simplă speculație de viitor ideea realizării de înregistrări audiovizuale pe un suport de dimensiunile acestei faimoase bucăți de zahăr, folosită bineînțeles doar ca termen de comparație.

Fără a intra în detalii tehnice (nici nu e cazul) se știe că un cristal solid poate înregistra holografic o mare cantitate de informație transformată în cifre, digitalizată cum se spune; la fel se lucrează și cu un mediu mai nou — așa-numita memorie cu «bule» magnetice. Din păcate, capacitatea de stocare a acestor materiale este prea mică pentru înregistrarea sunetelor și imaginilor. Soluții s-ar putea găsi — se vorbește de suporturi de memorie care să se deplaseze ritmic prin

Le Muppet Show

La alegere veţi putea înregistra şi re-viziona oricînd spectacolul *Muppets*

faţa unui cap de citire, de un fel de cartele de memorie citite de un sensor mobil, şi lista ar putea continua. Oricum, mai avem de aşteptat.

Tristeţile cineamatorului pe 8 mm

Se ştie foarte bine că există o soartă a cărţilor. Nu cred că exagerez afirmînd că există o soartă a invenţiilor. Ani şi ani de zile a circulat zvonul apariţiei iminente a unei formule de cinematograf instantaneu, o tranziţie spre mişcare a faimosului procedeu Polaroid de fotografie instantanee, care în cinema se numeşte Polavision. Spre ghinionul acestui procedeu şi al inventatorului său, lansarea sa pe piaţa cineamatorilor a coincis cu primele apariţii de camere de televiziune portative compatibile cu videomagnetofoanele şi videocasetofoanele destinate uzului neprofesioniştilor.

Aceste noi minicamere tv., cu performanţe dintre cele mai spectaculoase şi cu preţuri în scădere continuă, au şanse mari să înlocuiască clasicul aparat de filmat pe 8 mm, devenit pe lîngă un fel de simbol al vacanţelor cu pretenţii artistice sau un instantaneu de consemnat suveniruri mobile, şi un serios instrument de lucru al cineamatorului. Chiar o minicameră color ar putea deveni accesibilă prin introducerea noilor tehnologii de miniaturizare. Imaginea color fără durerile de cap ale developajului şi copierii, vizibilă imediat pe un ecran, relativ uşor de montat electronic, iată o suită de foste vise frumoase, de pe acum realităţi tehnice.

Plăcerea spectacolului

Pînă la super sau sub producţiile individuale de televiziune în culori e bine să ştim că nu peste foarte multă vreme filme ca **Balonul roşu** sau **Papillon**, piese de teatru ca «Nora» sau «Macbeth», concerte dirijate de Stokowsky, meciurile de box ale lui Cassius Clay, cursele de automobile cîştigate de Niky Lauda, cursuri de fizică sau swahili, poate chiar transmisii de pe Marte, vor fi la fel de accesibile în forma lor audiovizuală precum azi un disc sau o casetă limitată la sunetul muzicii. Audiovizualul mai are şi şansa de a construi suportul informaţiei mereu reînnoite; sub nume exotice ca Prestel, Ceefax sau Teletext, au început să fie difuzate buletine de ştiri, informaţii meteo şi rutiere, programe de radio, tv şi spectacole, reţete de bucătărie şi chiar sugestii pentru restul timpului liber, toate recepţionabile pe ecranul televizorului. Fără a mai vorbi de actualitatea imediată, oricînd cel mai mare spectacol de televiziune.

Să însemne însă toate aceste progrese recente, toate aceste perspective de viitor, toate aceste speranţe, vise, idei şi dorinţe, un fel de semnal de alarmă sau chiar mai rău, un fel de clopot bătînd a jale pentru bunul, vechiul, clasicul şi încă atît de îndrăgitul cinematograf? Puţin probabil. Ar fi de încercat un experiment elementar. Intraţi într-o dimineaţă de duminică într-o sală de cinema unde rulează un film pentru copii, aşteptaţi să se stingă lumina, să înceapă filmul, priviţi chipurile foarte tinerilor spectatori. Veţi vedea pe mutrele acestor contemporani ai marilor progrese ale sistemelor audiovizuale la domiciliu, fascinaţia pe care numai marele ecran o poate stîrni, fascinaţie care e poate cu atît mai intensă cu cît la cinema nu sîntem niciodată singuri.

Astfel că titlul acestui articol nu este decît o simplă glumă aparţinînd unui partizan total (deci părtinitor) al celuilalt ecran, cel mic şi de mare viitor.

Andrei BACALU

O dragoste
tot atît de puternică
ca cea a lui Romeo
și a Julietei sale
(Prințesa)

Eterna tandrețe

Ce film se va bucura de sufragiile deceniului 9? Tot filmul frumos, care zice ceva, care merge la inimă.

A început decada 80. Ce filme, ce categorie de filme vor avea preferința spectatorilor? Pronosticurile sînt numeroase. Unii cred că anii '80 vor fi marcați de: filmul polițist; filmul erotic; filmul violenței; filmul angajat; filmul de dezbatere; filmul fără subiect («plotless»); filmul pornografic; filmul contestatar; filmul absurd; filmul politic; filmul progresist; filmul pop; filmul documentar; filmul duios; filmul catastrofă; filmul astrofizic; filmul supraterestru; filmul stihie; filmul antifilm; filmul...

Această întrecere între prooroci îmi amintește de o dezbatere similară din ultimii ani ai secolului trecut. Mai mulți eminenți scriitori francezi (Daudet, Maupassant, Mirabeau, Taine, Alexandre Dumas-fiul) se întrebau ce anume porecla va da posteritatea acelui secol care se sfîrșea. Unii ziceau că o să i se zică «secolul istoriei» din pricina strălucitei înfloriri a științelor istorice și a punctului de vedere istoric aplicat în toate cele; «secolul romanului» prevesteau alții; «secolul electricității», «secolul industriei», «secolul literaturii simboliste», etc., etc. La care Alexandre Dumas-fiul zise: «Eu cred, și vă rog să nu mă acuzați că umblați după senzațional și paradoxe cu orice preț — ei bine, eu cred că secolul nostru se va numi: «secolul al... nouăsprezecelea».

Tot cam în acest fel mă gîndesc și eu. Cred că filmul care se va bucura de preferințele decadei 80 va fi filmul... frumos; filmul care **zice ceva**; filmul care a plăcut; filmul care **merge la inimă;** filmul ...Veți întreba, desigur, după ce recunoaștem un asemenea film? Cred că pentru asta, cea mai bună metodă este să ne aducem aminte de filme care «ne-au plăcut» în decada precedentă, în anii '70. De pildă: **Strălucirea soarelui** (american), **Tandrețe** (sovietic), **Made in Italy** (italian), **Jucăria** (francez), **Bariera** (românesc), **Urmărește-mă** (englez), **Puntea** (mexican) **Soțul meu** (indian), **Cuțitul în apă** (polonez), **Solaris** (sovietic), **Mary Poppins** (american), **Tăcerile doctorului Evans** (sovietic), **Întoarcerea acasă** (american) **În numele papei rege** (italian). **Printesa** (suedez), **Adio, dar rămîn cu tine** (american), **În trecere prin Moscova** (sovietic), **Profesorul** (italian), **Albul Bim** (sovietic), **Buestrașul** (sovietic), **Binecuvîntați copiii și animalele** (american), **Optimistul** (englez), **Pomul de crăciun** și multe altele. Toate acestea sînt de o acută originalitate și de o înaltă calitate estetică. Ar fi interesant să le comparăm între ele pentru a vedea ce au, sau **dacă au** ceva în comun, în ciuda diversității lor. Ceva comun, care să ne indice care sînt drumurile, temele, care atrag pe adevărații creatori cinematografici.

Chiar după o sumară, rapidă privire ne dăm seama că în toate filmele enumerate lipsește acea fascinație în fața violenței gratuite, a poftei de a pocni, de a sparge. Iată, dintr-un film italian **(Profesorul)** o frază de trei cuvinte care mi se pare mie că ar cuprinde, poetic,pe toate filmele mai sus pomenite. O fată de 19 ani, de o mare frumusețe și grație este împinsă de maică-sa în brațele unui puternic șef de gangsteri și se vinde pentru un lux de regină. Într-o bună zi întîlnește pe

O evadare din meschinăria unui anumit cotidian *(Cuțitul în apă)*

un tînăr profesor de liceu (Alain Delon) de care se îndrăgostește. Atrasă de inteligența și blîndețea lui, îl va urma, dînd cu piciorul la toate milioanele de dolari ale gangsterului. Acesta este nu numai dezolat, nu numai furios, dar și uluit. Nu înțelege ce s-a putut petrece în capul fetei. Și îi spune urlînd: «ce dracu ți-a făcut pîrlitul, jerpelitul ăsta de profesoraș, ca să comiți o asemenea nebunie?» La asta, ea îi răspunde cu trei cuvinte care spun tot: «Mi ha parlato». Mi-a vorbit. Da! Așa ceva i se întîmpla ei pentru prima oară. Nimeni pînă atunci nu-i «vorbise», ci doar o întrebuințase verbal, așa cum te servești de un obiect, de o sculă, de o marfă. Era prima oară că fusese tratată ca o ființă omenească. E foarte curios că acest «mi ha parlato» îl regăsim, sub peste treizeci de forme diferite, în toate filmele enumerate adineaori. Astfel, într-un film sovietic **Tandrețe,** aflăm chiar și **despre ce** i s-a vorbit eroinei. O conversație între ea și un șofer de taxi în timpul cursei care o ducea de la gară spre hotelul din Moscova unde venise pentru scurt timp. De multe ori am avut ocazia să cunosc, din diferite filme bune, curioasa făptură morală a șoferului de taxi. Prin meseria lui, el asistă la sute, la mii de conversații intime, ca martor mut și invizibil, căci pentru convorbitorii din mașină el este doar un aparat de deplasare în spațiu. Astfel el cunoaște păsul particular a mii de necunoscuți. Asta îi dezvoltă un acut sentiment de umanitate, de înțelegere a aproapelui. El pricepe imediat ce fel de om este acea femeie de vreo 35 de ani, plăcută la vedere, care stătea cu bagajele pe trotuar și căuta un taxi. În timpul cursei îi vedem stînd de vorbă. Actorul care interpretează rolul are un fel unic de a surîde și de a tot întreba în timpul surîsului, astfel că în cîteva fraze el știe esențialul despre interlocutor. Ceva mai mult: el ne dă impresia netă **că are dreptul** să pună orice întrebare, fără ca celălalt să se supere de indiscreție sau să se fisticească fiindcă i s-a citit așa de bine în suflet. Ba din contră, simte un fel de măgulire că persoana lui e așa de interesantă încît a putut stîrni atîta interes la un necunoscut. Această imixtiune i se pare ceva natural și de aceea ceva plăcut. Cu toate că în mod normal este insuportabil să vezi că cineva își vîră nasul unde nu-i fierbe oala. Dar și invers, ce poate fi mai delicios decît să găsești omul căruia să-ți poți descărca sufletul, spunîndu-i tot ce te doare? Ca să ajungi însă la calda voluptate a confidenței, trebuie, în mod normal, să treacă vreme multă. Dar există și minuni

Stanley Kramer în apărarea inocenței *(Binecuvîntați animalele și copiii)*

Tandrețea, o virtute a sufletelor mari (Tatiana Doronina și Oleg Efremov)

Pesimistul vede jumătatea goală a paharului, optimistul o vede pe cea plină (*Optimiștii* cu Peter Sellers)

cînd trecerea se face instantaneu. Asistăm atunci la un asemenea miracol, la o asemenea fuziune sufletească între doi necunoscuți, fără nimic, absolut nimic obscen. Iubire, desigur, dar acea iubire făcută din plăcere de a face altuia plăcere.

Acestei femei care trăiește la țară și a venit pentru două zile la Moscova, el îi va arăta orașul, îi va arăta ceea ce dînsa nu văzuse pînă atunci niciodată, toate banalele lucruri care pentru ea vor fi tot atîtea «o mie și una de nopți».

Dar vai! Planul dă greș. Lamentabil, stupid, dacă vreți, dar foarte logic dacă judecați bine. Femeia căpătase de la prietena ei din Moscova cheile de la apartamentul unde putea sta două zile. La ora șapte seara trebuia să coboare în stradă unde o aștepta noul său cunoscut, simpaticul său necunoscut. La șapte femeia se repede la ușă, ia de pe masă legătura de chei cu care descuiase la intrare și vrea să deschidă. Dar ușa, ca în basme, ca în coșmaruri, nu se mai descuie! Noi știm de ce. Cheile de pe bancheta de lîngă ușă erau alt trusou cu chei care nu se potriveau. Dar ea le încurcase. Și aspectul de vrăjitorie malefică o orbește. Și rămîne așa, împietrită, multă vreme, cu sentimentul unei teribile pierderi, cu sentimentul unui mare doliu. Este pierderea pentru totdeauna a acelor vorbe pe care celălalt i le-ar fi vorbit. Filmul are titlul **Tandrețe**, de la **tendre**, adică fraged, fragil, dezarmat. Este dorința să sari în ajutor unei ființe plăpînde, dornică de a fi iubită. Tandrețea e totodată mai mult și mai puțin decît iubirea. Poți fi tandru cu cineva de-abia cunoscut. Este o dragoste lipsită de erotism, dar care se poate întinde pînă la întregul gen uman, pe care îl vei privi «attendri». Înduioșare, bunătate, ba și luare prietenească peste picior, asa cum o mamă face haz

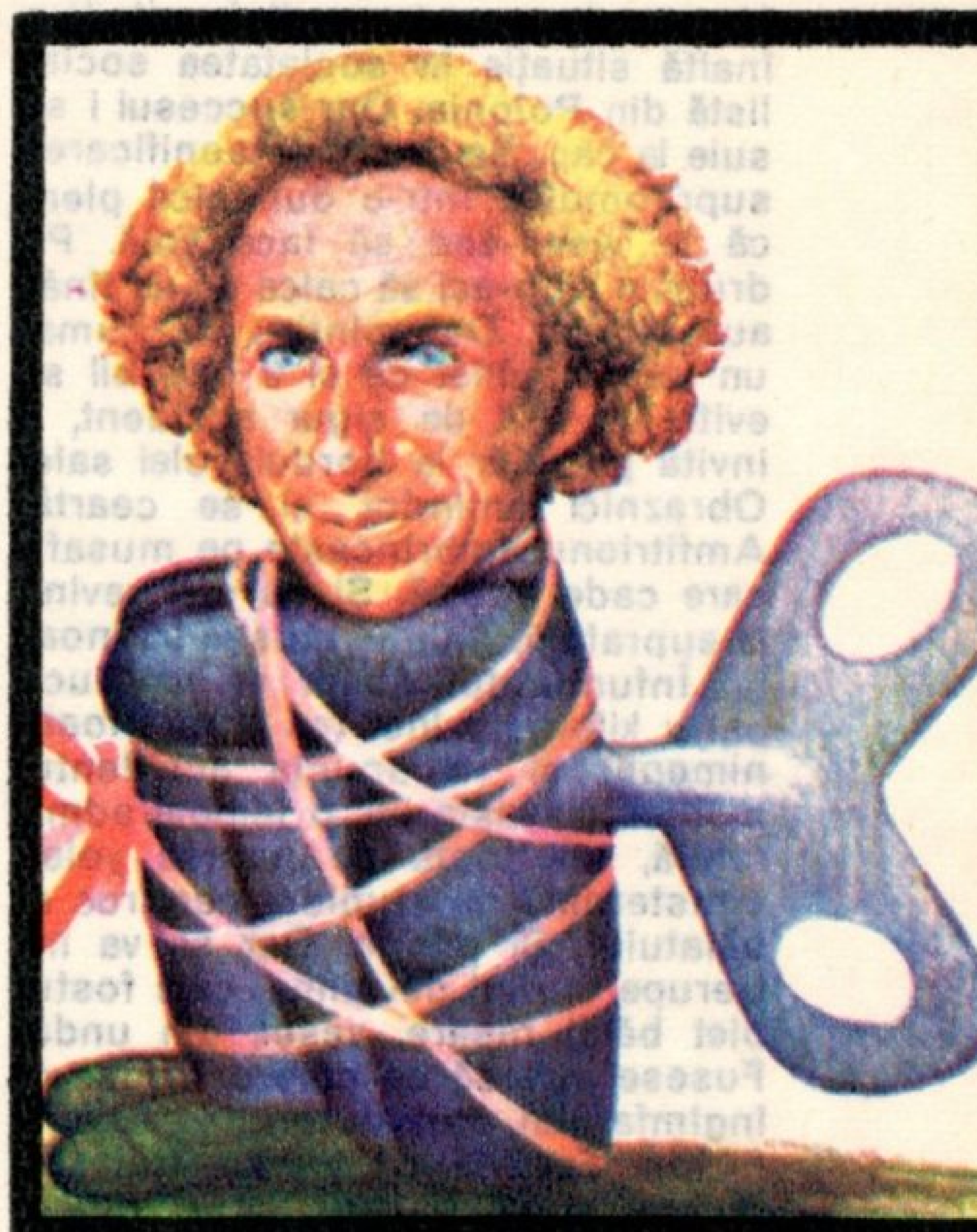
Secretul dragostei: înțelegerea (Lea Massari în *Profesorul*)

A ști să asculți șoapta sufletului (Ion Besoiu și Olga Bucătaru în *Bariera*) de purtările caraghioase ale copilului.

Sentimentul învinge moartea

Asta îmi aduce aminte de nostimele conversații între cei doi îndrăgostiți din filmul american **Strălucirea soarelui**. Ea bolnavă de cancer osos. Cei doi tineri nu tac ca în **Love story**, ci din contră vorbesc tot timpul despre maladie și moarte, vorbesc cu superioritatea omului care a înfruntat și învins moartea. Vorbesc cu superioritatea celui care privește cu oarecare ironie o nenorocire de la început biruită. Eroina noastră are o fetiță de doi ani. Mama se gîndește că o să vină o zi cînd micuța va avea, ca și dînsa, 20 de ani. În acel moment, ea, mama, trebuie neapărat să fie acolo, prezentă, lîngă dînsa, ca să o învețe să fie fericită, așa cum știuse să fie ea. Pentru asta, timp de doi ani, osîndita noastră va vorbi viitoarei domnișoare de 20 de ani. Tot timpul, cu magnetofonul lîngă ea, va vorbi despre întîmplările zilei, despre tot ce se petrece important în oraș, și le va judeca, vesel sau trist, după cum se cuvenea. Interlocutorul nu va fi broscuța de doi ani, ci domnișoara de mai tîrziu. Fiecare cuvînt va fi un medicament de fericire, pentru simpla pricină că fiecare cuvînt e un adevăr.

Iată acum alt caz de **mi ha parlato**, alt caz de tandrețe care triumfă împotriva nenorocirii, împotriva morții. În filmul suedez **Prințesa**, avem tot așa o bolnavă incurabilă, dar tot așa, mereu, vindecată pe cale de tandrețe. Într-o zi îl întreabă pe iubitul ei soț: «Ce ai să faci după ce eu am să mor?» El, în loc să-i spună, cum se face de obicei: «Ia lasă! Că tu ai să mai trăiești o sută de ani!», din contră, face exact ce-i rugase ea. Îi povestește, cu sute de detalii, ce o să facă. Și, bineînțeles, fiecare act al lui e legat de amintirea, de persoana ei, de dorințele ei, de reacțiile ei. Adică ea, mereu ea, e acolo, în toate acțiunile lui, călăuzite, toate, de gîndul la ea, de prezența ei perpetuă. Va compune un roman în care ea va fi mai prezentă decît fusese vreodată în viața ei de dincolo de moarte. **Din nou tandrețe.** O tandrețe care, deși în cu totul alt decor, rimează cu aceea din «Miorița», unde moartea e anulată prin prefacerea ei într-un basm frumos.



Omul, dacă e om, refuză rolul de automat (*Jucăria* cu Pierre Richard)

Tot așa găsim în romanul lui Mazilu (din care Mureșan a făcut un excelent film **Bariera**) o frază înduioșătoare care înfruntă moartea. Unul din personaje, toată viața lui mersese pas cu pas împreună cu iubita lui nevastă, uniți într-o tandră tovărășie. Cînd moartea veni să o ridice, atunci această admirabilă femeie îi zise soțului ei, cu o surîzătoare tandrețe: «Și zi așa, Vițule, o făcui și p-asta!»

Tandrețe! Materie primă care din orice întîmplare omenească, face frumusețe. Cînd lipsește, e deajuns să o introducem în poveste pentru ca povestea să devină operă de artă. Așa face un cineast danez în **Ultima escapadă a lui Olsen**. Povestea a fost culeasă nu numai de el dar și de istorie, de realitatea însăși. Căci tandra aventură a acestui neamț antinazist și a norvegianei sale iubite e o poveste adevărată. Iar eroului, în chiar orășelul norvegian unde el a fost executat de nemți, i s-a ridicat o statuie. Statuia victoriei, a victoriei omeniei, victoria tandreței, iubirii de oameni; victoria împotriva ferocității canibale.

Spunem că unul din miracolele tandreței este de a-și întinde binefacerile asupra primului venit, asupra oricărui necunoscut. Iată un asemenea cadou zugrăvit de un mare cineast, în cel mai bun film al său (singurul sută la sută uman, fără fandoseli avangardiste). E vorba de Roman Polanski și de **Cuțitul în apă**. O poveste extraordinară.

Farmecul indiscret al melodramei (*Soțul meu*)

Un om ajunge prin meritele sale la o înaltă situație în societatea socialistă din Polonia. Dar succesul i se suie la cap. Se crede personificarea supraomului. Într-o duminică pleacă în week-end să facă yolă. Pe drum, e cît p-aci să calce pe un tînăr autostopist. Dar mîndru, că numai un automobilist ca el e capabil să evite un așa de sigur accident, îl invită pe tînăr la bordul yolei sale. Obraznici amîndoi, ei se ceartă. Amfitrionul îmbrîncește pe musafir care cade în apă. Și nu mai revine la suprafață. Băiatul nu știa să înoate. Înfumuratul domn se va duce patru kilometri înot (ca el nu înoată nimeni!) și va anunța accidentul miliției. Nevasta lui, o femeie admirabilă, stă tristă pe puntea yolei, consternată de stupidul nenoroc al băiatului. Și plînge. Dar se va întrerupe curînd din plîns, căci fostul biet băiat răsare, vesel, din undă. Fusese o farsă pe care o făcuse el îngîmfatului, atotștiutorului său amfitrion. Fericită că băiatul trăiește, fericită și că băiatul, ca și dînsa, fusese agasat de lăudăroșeniile celuilalt, fericită în sfîrșit, de cum se rezolvaseră toate, femeia sărută pe tînăr, ba chiar mult mai mult... Scena de dragoste era, la dînsa, un fel de tandru cadou făcut acelui biet zăpăcit, recompensă anticipată căci îi va cere ceva lung și greu: «Vezi, tu riști să ajungi ca el. Tot din orgoliu și fanfaronadă. El fusese un om admirabil. S-a ridicat prin merite reale. Dar totul a fost distrus din trufie. Mi se rupe inima gîndindu-mă că și tu ai să ajungi în halul ăsta. Azi ai să pleci, și n-avem să ne mai vedem niciodată. Dar pleci ducînd cu tine un basm frumos, basmul scurtelor noastre îmbrățișări. De cîte ori ți-l vei aduce aminte, gîndește-te la povețele mele, la teribilele primejdii care te amenință». Noi, spectatorii, atunci, cu ochii minții, ne vom înfățișa ziua cînd acel băiat, devenit septuagenar, după o viață impecabilă, își va spune: «Viața mea a început din ziua cînd ea «mi ha parlato», făcînd din mine un om. Ființa mea e fructul tandreței ei».

Dragostea poate învinge moartea *(Strălucirea soarelui)*

A vorbi prin fapte

Am arătat pînă aici cazuri variate cînd tandrețea vorbește fără cuvinte, numai cu gînduri. Iată acum un caz cînd ea vorbește chiar și **fără gînduri,** producînd direct fapte și suprimînd de la început orice gînd. Filmul se numește **În numele papei rege.** Un înalt prelat, monseniorul Colombo (Nino Manfredi),habar n-avea că are un fiu, făcut de el cu 20 de ani în urmă, cu o contesă. Și el, și contesa, în ciuda «originei lor sociale», au idei generoase, umanitare; amîndoi, cu 20 de ani în urmă, în timpul revoluției de la 1848, trudeau toată noaptea, pe străzi, ajutînd, salvînd pe răsculații răniți. Așa s-au cunoscut. Așa se vedeau în fiecare noapte, pe uliți, prin ganguri. Ațipeau cot la cot, aproape unul de altul... Peste această secretă aventură, a austerului prelat, se așterne uitarea, dar nu și pentru marele General al Iezuiților, care de 20 de ani cunoștea taina. Dar nu o divulga. Că d-aia secretul e secret. Funcția lui nu e de a fi dezvăluit, ci folosit, fructificat.

În **Pădurea împietrită,** un intelectual dezamăgit se trezește într-un han în mijlocul deșertului Arizonei (Leslie Howard). Acolo întîlnește o patetică făptură, chelnărița localului (Bette Davis) care tînjea după o viață mai spirituală, mai intelectuală, mai vibrantă de emoții tandre. Între timp, localul e invadat de un gangster (Humphrey Bogart), care îi terorizează pe toți. Aceste împrejurări îi dau intelectualului nostru o idee. El poseda o poliță de asigurare pe viață de cinci mii de dolari. Dacă s-ar sinucide, compania de asigurări n-ar plăti nici un ban. Dar oare, dacă el ar fi asasinat? Atunci, desigur, el va putea face cadou acești bani acelei chelnerițe cu suflet ales, cu aspirații delicate. Acei bani îi vor permite fetei să-și împlinească visul. De aceea el va vorbi cu gangsterul, îl va implora

Un Disneyland electronic *(Post Restant* de Gheorghe Vitanidis)

să-l... ucidă, îi va explica ce faptă frumoasă, înduioșătoare avea de gînd, odată mort să facă acelei biete fete. Gangsterul (fiindcă «Il n'y a pas de scélérat parfait») înțelege și vibrează la tandra frumusețe a ideii. Din păcate, în zăpăceala generală, pleacă uitînd să-l împuște pe sinucigașul nostru, care aleargă după el, îi amintește că un om de onoare trebuie să-și respecte cuvîntul... Astfel îl readuce pe gangster la han și se lasă ucis cu toată mizanscena cuvenită. Toate astea, încă odată, învelite în tandrețe, o tandrețe de mai multe feluri și la diferite etape sufletesti.

În **Jucăria** e vorba de un băiețel foarte răsfățat de un tată miliardar. Răsfățat cu plăcerea cu care cineva se joacă cu o jucărie. Băiețelului nu-i place această așezare a lui pe post de obiect. Și așa, de-al dracului, tot combătînd pe taică-său, descoperă o imensă nevoie de tandrețe. Îl vedem la urmă, părăsind pe acest tată rece și aruncîndu-se în brațele unui trăznit sentimental (Pierre Richard), singurul om care **i-a vorbit.** Care i-a vorbit tandru, singurul care s-a purtat cu el afectuos. Nu mai am loc să explic asta, ca și alte douăzeci de foarte bune filme care abordează tema tandreței, fiecare altfel, fiecare cu o stupefiantă originalitate.

Acum un sfert de veac debuta Gheorghe Vitanidis, cu curiosul său film **Post restant.** Un fel de basm suprarealist, un science-fiction socialist, o Disneyland unde electronica cea mai înaltă asigura locuitorilor un trai fericit. În schimb i se cerea viitorului cetățean un angajament (scenariul de Octavian Sava), adică a iscăli o declarație prin care va răspunde, prin **da** sau **nu,** la o întrebare. Una singură. Intrebarea este Iubiți? Adică sînteți gata să iubiți? Pe cine? Pe oricine. Tandrețea, dragostea acordată vecinului, este Magna Charta a frumoasei urbe. Asta seamănă, peste milenii, cu legenda lui Oedip care trebuia să dea examen în fața Sfinxului pentru a dovedi că e deștept. Inteligența a fost marea zeită a grecului. Inteligența duce la iubire, la fericire. Inteligența e prima datorie a cetățeanului. În basmul lui Vitanidis nu inteligența duce la bunătate, ci invers, iubirea, tandrețea ,duce la înțelegerea a toți și toate. Devenit cetățean, eroul nostru primește o primă însărcinare: să ajute pe un concetățean necunoscut care era îndrăgostit de o fată dar nu cuteza să i-o spună. Se temea că nu i-o va spune destul de frumos precum merita frumosul său amor. Eroul nostru se va angaja atunci să scrie necunoscutei, în fiecare zi, o scrisoare de dragoste. La un moment dat, tot el e însărcinat să-i spună fetei adevărul: că nu vorbise pentru el, ci pentru altul. Eroului nostru nu-i place de loc noua însărcinare. El crede că va minți spunînd fetei că o mințise; căci el, de la început, o iubise exact tot atît cît și celălalt...

Mă opresc deci aici. Dacă ar fi să semnalez toate momentele de artă din nenumăratele filme bune recente, unde tema de bază este tandrețea, mi-ar trebui o carte întreagă. Exemplele pe care l-am dat arată bine fecunditatea, varietatea, diversitatea și pateticul delicat pe care arta cinematografică le găsește în această temă a tandreței, adevărat titlu de noblețe a genului uman. Temă care în ciuda oricăror noutăți nu va putea lipsi nici din filmele viitorului atita timp cît ele vor fi făcute de om pentru oameni.

D.I. SUCHIANU

Un gangster convertit la tandrețe *(Pădurea împietrită* cu Leslie Howard, Dick Foran, Bette Davis și Humphrey Bogart)

Alla Nazimova (1879—1945) — a fost pe ecran prima interpretă a Norei din «Casa păpușilor»

Lillian Gish (1896) a fost printre puținele vedete ale filmului mut care s-au menținut ca vedete pînă azi

Douglas Fairbanks (1883—1939) a fost eroul veșnic zîmbitor

A de la actor

Cînd stelele sclipesc...

Ani de zile numele unor staruri au însemnat succesul sau eșecul unui film, ba chiar prosperitatea sau falimentul unui studio. Admiratorii umpleau sălile de cinema ca să-și vadă favoriții, calitatea filmului rămînînd pe planul doi. Ce anume a dus la ridicarea și declinul starurilor? Iată o întrebare la care mulți au încercat să răspundă. Să-l ascultăm acum pe Richard Griffith care încearcă să definească calitățile, caracterul, combinația chimică care se contopesc în personalitatea unui actor sau actrițe, și trucurile publicitare menite să contribuie la gloria star-sistemului, în volumul «Stelele ecranului». Richard Griffith este unul dintre cei mai cunoscuți și respectați critici de film american, el a fost între 1951—1965 directorul Arhivei de film a Celebrului Muzeu de Artă Modernă din New York, el este acela ce a adus o mare contribuție la conservarea multora din capodoperele filmului american ale căror copii erau pe cale de a se deteriora, și tot el a fost președintele Asociației criticilor americani și profesor de istoria filmului la diferite colegii și universități americane

Norma Talmadge (1897—1957), o carieră impusă de familie

Nancy Carroll (1906–1965) a fost Barbra Streisand a anilor '20-'30

Ramon Novarro (1899–1968) a cunoscut gloria în anii filmului mut și a filmat mici roluri pînă în anii '60

Dolores Costello (1905) fiica actorului Maurice Costello și soția actorului John Barrymore

Bebe Daniels (1901—1971) — nu e vorba de moda retro ci e chiar o foto-retro

Rudolph Valentino (1895—1926) idolul suprem al anilor '20

Culmea succesului în film este să devii star. Dar ce este un star?

Cînd anume a intrat în uz cuvîntul «star», nu se știe. Dar în secolul XIX îl întîlnim deja. În trecut se presupunea că un star trebuie să fie un actor născut cu acest dar. Datorită meritelor sale remarcabile sau ceea ce părea astfel după gustul vremii, el era ridicat pe un piedestal deasupra tuturor celorlalți. Asemenea personalități erau însă rare și impresarii dornici să găsească mereu stele, și-au aflat mult timp în teatru o sursă sigură.

Charles Frohman (mare producător de teatru american înainte de primul război mondial) a creat patru duzini de staruri între 1883 și 1915 și se mîndrea cu asta. «O stea are valoare unică într-o piesă — spunea el — căci o piesă e ca o masă: oricît de splendidă ar fi aranjată, ca să aibă succes meniul trebuie să conțină un fel unic, izbitor, care în ciuda altor minunății gastronomice să rămînă de neuitat. Din acest motiv este nevoie și de o vedetă în fiecare piesă».

Apariția filmului a favorizat deci un proces început mai demult. Primplanurile camerelor de luat vederi au dezvăluit tehnica actorului ca pe o cutie cu vrăjitorii. Calitatea umană brută este pusă în lumină și dramatizată de cadrul ecranului și de jocul de lumini și umbre. Camerele se concentrează asupra ochilor și o Mary Pickford n-are decît să privească spectatorii prin aparatul de filmat pentru a le comunica gîndurile cele mai adînci. Astfel actorii de film apar în fața publicului mai întîi ca oameni și mai apoi ca vedete. În fața lor am reacționat noi instantaneu cu dragoste sau ură, îndeajuns de tare pentru a face pe unii dintre ei stele de o incandescență necunoscută teatrului în peste două milenii de istorie. La început actorii s-au complăcut în a fi adulați ca zei, ca eroi. Dar cu timpul, tot spectatorii le-au cerut să coboare la nivelul oamenilor obișnuiți, unde-i puteau simți mai aproape. În primii ani ai Gretei Garbo pe ecran, publicul american privea uluit imaginea ei misterioasă și se întreba: «Să fie adevăr sau halucinație?», iar publicul german a găsit cea mai potrivită expresie pentru ea, «die gôttliche Garbo» (Garbo cea dumnezească) și așa a rămas de-a lungul anilor. Mary Pickford, Douglas, Fairbanks, Lillian Gish, Pola Negri, Gloria Swanson, Rudolph Valentino, Jean Harlow, Clark Gable, Marilyn Monroe, Marlon Brando, Elisabeta Taylor, Richard Burton și încă alții au fost ridicați de public pe soclul de zei și zeițe.

Totuși astăzi concepția s-a mai schimbat. Și dacă într-o seară ne lăsăm vrăjiți de Mary Poppins, în altă seară o putem vedea pe Julie Andrews la televizor dînd rețete de bucătărie sau vorbind despre cum

→

Dixie Lee (1905), o privire fatală a anilor '20

Coleen Moore (1900—1980) a debutat în *Intoleranța* lui Griffith, a continuat în epoca sonorului pînă în anul 1934

Dolores del Rio (1905) starul exotic al anilor '20 și '30, a continuat să țină afișul american și mexican, pînă în anul '50.

Mae West (1892) într-un decor potrivit stilului ei dintotdeauna

își crește copiii. Pentru că și viața particulară a actorului de succes a devenit obiect de vînzare. Și cine nu are o viață particulară ușor de vîndut, ar face bine să și-o invente. Acest lucru a devenit o componentă indispensabilă a instituției vedetariatului, ca și trucajele tehnice, folosite parcă în egală măsură în fabrica de iluzii a cinematografului. În jurul stelei și pentru ea gravitează regizori, tehnicieni, monteuri, sunetiști, machiori, costumieri, etc., fără de care un star nu poate exista.

Dar dacă această posibilitate de a prefabrica un star poate induce pentru un timp în eroare, trebuie să recunoaștem că sînt actori care au un ceva ușor de recunoscut de la prima vedere. Așa s-a întîmplat cu Marilyn Monroe și cu multe alte actrițe de ieri, de azi, și cu siguranță de mîine.

Vedete prefabricate

Poate oare mecanismul unui studiou, fără alt ajutor să fabrice un idol? Actorul Frank J. Powell, nevoit să facă regie după o piesă de mare succes «Era o proastă», în 1914, istorisește: «Era vremea cînd se importau stelele scenei. M-am întrebat atunci: N-aș putea crea eu singur o vedetă? Remarcasem o figurantă care avea un soi de expresivitate negativă, dar, deși dorea roluri mai importante, făcea totul fără tragere de inimă. Avea un trup frumos, ochi mari negri și intenționam să-i mai măresc încă prin machiaj. Am chemat-o și i-am spus: «Am proiecte mari pentru tine, dar trebuie să faci ce-ți spun. Găsește-ți o locuință în Bronx și să nu te vezi și să nu vorbești cu nimeni pînă ce nu e gata filmul. Pe vremea aceea nu se făcea publicitate filmelor înainte de premieră, așa încît nimeni nu știa ce pregătim. Am anunțat doar că în filmul meu va apărea o nouă stea. Fata se numea Theodosia Goodman. Pe ecran ea a devenit Theda Bara. Din nefericire, Theda Bara nu putea să joace decît același rol: cel de vampă misterioasă. Cu timpul, publicul s-a plictisit și cota ei a început să scadă. Nevrînd să părăsească cu totul lumea spectacolului, Theda Bara și-a încercat norocul în teatru, dar mitul creat de filmul mut s-a spulberat de la prima frază rostită pe scenă, spectatorii izbucnind în rîs.

Părinții — promotori de ambiții

Cînd am întrebat-o pe Lillian Gish ce-a determinat-o pe mama ei, femeie delicată și educată, să caute de lucru pentru ea și fiicele ei în cinema, ea mi-a răspuns: «Nevoia!». Familia Gish făcea parte dintre multele familii de actori care debutaseră în teatru nu pentru a urma o tradiție — cum era cazul familiei Barrymore — ci pentru că nu mai aveau ce mînca. Dacă mama era în stare să spună două-trei cuvinte pe scenă, ea și copiii ei erau primiți în toate trupele, căci piesele de pe acele vremuri aveau mai multe roluri pentru copii decît azi. Familia Smith din Toronto, adică mama Charlotte și copiii ei Gladys, Lottie și Jack au devenit actori profesioniști dintr-o întîmplare: se căuta o fetiță pentru piesa «Regele de argint». Rolul l-a obținut Gladys care, nu după multă vreme, a devenit marea Mary Pickford. Din acea clipă, toți magnații studiourilor se îngălbeneau cînd mama ei se apropia de birourile lor, căci ea avea un singur obiectiv: salariul fiicei ei să crească în progresie geometrică.

O altă mamă — manager a fost Peg Talmadge. Părăsită de soțul ei, ea a încercat să-și crească cele trei fete, Norma, Constance și Nathalie. Le-a introdus treptat în lumea filmului și le-a menținut acolo chiar atunci cînd fetele Talmadge nu erau prea entuziasmate. Surorile Talmadge sînt singurele vedete din istoria filmului care și-au continuat cariera parcă silite de mama lor. După

Gloria Swanson (1898), una dintre frumoasele în costum de baie lansate de Mack Sennett

Erich von Stroheim (1885-1957). Un talent european importat de Hollywood

Greta Garbo (1905) — Divina

Julie Andrews — superkalifragilistică și pămînteană

Natalie Wood, o carieră începută din ambiția părinților și continuată de un talent pe cont propriu

moartea acesteia, fetele s-au considerat destul de înstărite pentru a se retrage fără ceremonii și regrete.

Au existat și tați de acest fel. De pildă, cel al lui Lucille Langehanke a fost cel ce a ajutat-o pas cu pas să devină Mary Astor, menținîndu-și controlul asupra imenselor ei cîștiguri și risipindu-le în operații financiare, pentru care nu avea altă calificare decît faptul că era tatăl unei fete frumoase și talentate. Natalie Wood, Sandra Dee, Tuesday Weld, Debbie Reynolds și altele completează o lungă listă de copii împinși de la vîrstă fragedă în lumea filmului de niște părinți ambițioși.

Rita Hayworth a avut norocul să se nască dintr-o familie de dansatori cunoscuți sub numele de Cansino. Pentru ei scena era casa, dar s-a întîmplat ca Rita să fie singura, să ajungă, să depășească toate rudele ei, ajungînd singura o adevărată vedetă. În ceea ce o privește pe Shelley Winters, pe numele ei adevărat Shirley Schriftt, deși mama ei era soprană lirică, ea a fost cea care a insistat ca întreaga familie să se mute din cartierul St. Louis în Brooklyn pentru a fi mai aproape de Broadway. Tot ea a avut energia de a persevera ani de zile în cariera de model, pentru a avea ocazie să fie remarcată.

Indiferent de profesiunea părinților, copiilor le e greu să trăiască la umbra gloriei lor. În lumea filmului sînt cîteva exemple notorii. Ghinioanele lui Edward G. Robinson, sau ale lui John Barrymore jr., sau ale fiicei Lanei Turner, Cheryl Crane. Ralph Blum, fiul actriței Carmel Myers, romancier de succes, era întotdeauna foarte stînjenit cînd era identificat ca fiul ei. În afară de Jane Fonda și de Liza Minnelli sau de Mia Farrow cred că nici un alt copil de mare star nu a devenit egal celebrităților părintelui. Poate că ele au avut norocul, pe lîngă talent, să învețe de mici cum trebuie să studieze și că nimic nu vine de-a gata.

Fotogenia

Prin anii '20 se credea că fotogenia este dictată de simetria feței, de bărbie și de nas, de ochii mari, ș.a.m.d. Un regizor bun putea face orice cu asemenea față, chiar dacă posesorul ei era lipsit de inteligență. Iar o probă de film o dată trecută, ducea automat la un contract. Acești norocoși se minunau însă curînd de ce se înămoleau în mlaștina unui succes mediocru. Dar experiența hollywoodiană a dezvăluit imediat că un actor putea să

→

Marlene Dietrich (1902) a fost și a rămas legenda vie a «Îngerului Albastru»

Lon Chaney (1883 – 1930) omul cu «o mie de fețe»

Joan Crawford (1906 – 1978) a fost o stea fixă, nu o cometă

aibă un ochi de sticlă (Peter Falk) sau un picior de lemn (Herbert Marshall) sau alte handicapuri fizice, și să ajungă totuși pe culmi dacă avea stofă de star.

Este imposibil de întocmit un ghid de devenit vedetă la îndemîna oricui. Dacă ar fi așa, ale mele ar fi toate studiourile cinematografice. Pot să vă spun doar că o dată văzînd un film al lui Valentino cu Douglas Fairbanks, film foarte prost și care m-a plictisit de moarte, l-am auzit spunînd la sfîrșit: «Valentino are stofă de star». Cum naiba a văzut el asta? Pentru că, o vedetă nu poate intra în posesia titlului de star decît după ce imaginea sa imprimată pe peliculă se confruntă cu publicul. Este vorba de afinități elective cu spectatorul ale cărui voturi sînt singurele care se numără la box-office. Samuel Goldwyn spunea că e treaba producătorului să găsească stele. Dar unde să le cauți? Multă vreme răspunsul a fost: pretutindeni.

Căutarea fețelor a început — cum spuneam — cu teatrul și cu toate profesiile legate de el, acolo unde talentul, ambiția și simțul spectacolului au operat deja o primă selecție a posibililor aspiranți. Aproape oricine care a evoluat în fața publicului pe o scenă, pe un patinoar, pe un ring sau chiar pe un trapez poate convinge un producător să-i facă o probă de film, în speranța că microfonul și aparatul de filmat s-ar putea «îndrăgosti» de el. Cu căutarea talentelor se ocupau toți: de la producător la curier.

D.W. Griffith, strămoșul căutătorilor de stele, era mereu în primejdie de a fi arestat pentru vagabondaj din pricină că urmărea pe stradă oameni cu figuri bizare și apoi îi acosta. Gloria Swanson și Mae Murray l-au descoperit pe George Hamilton, iar Mary Astor a fost una din numeroasele actrițe ajutată să debuteze de Lillian Gish. Tot așa nimeni n-a înțeles la Metro Goldwyn Mayer de ce a remarcat-o după niște fotografii oarecare ale unui ansamblu de balet, Harry Rapf pe Lucille le Suer (viitoarea Joan Crawford). Cînd în culmea succesului ea s-a hotărît să-l întrebe pe Rapf ce-l făcuse s-o remarce dintr-un întreg ansamblu, acesta i-a răspuns: «Structura și vitalitatea».

Frumusețea singură nu poate crea vedete. Nici o miss America sau miss Univers n-a ajuns în vîrful piramidei, deși multora li s-au oferit contracte, și unele au făcut chiar o oarecare carieră. Alteori, trăsăturile, oricît de frumoase în realitate nu apar tot așa pe ecran. Soția celebrului magnat al studiourilor M.G.M., Samuel Goldwyn, pe nume Francis Howard Goldwyn, a uimit Broadway-ul cînd a apărut prima oară în piesa «Lebăda» de Ferencz Molnar. Studiourile Paramount i-au oferit imediat un contract pentru aș re-crea rolul în film. Era în 1924. Dar pe ecran trăsăturile ei au apărut rigide și aspre, dezamăgind spectatorii. Era probabil o femeie inteligentă și a abandonat imediat ecranul, mulțumindu-se să se dedice celebrului ei soț. Hedy Lamarr era atît de frumoasă încît toată lumea amuțea cînd o vedea. Ea se plîngea că nimeni nu ascultă ce spune, căci toți erau uluiți de frumusețea mișcării buzelor ei și nu mai auzeau nimic.

Prin anii '20, idealul de frumusețe bărbătească era reprezentat de Wallace Reid și Ramon Novarro, cel ce și-a datorat admiratoarelor sale menținerea sa sub contract timp de șase ani, deși nici un studiou nu mai vroia să lucreze cu el. În zilele pionieratului, actori mai în vîrstă ca Lewis Stone se bucurau de mare succes la public, în timp ce Gary Cooper, atît de frumos în tinerețe, a cîștigat de fapt în popularitate abia cu apariția primelor riduri. În ceea ce-i privește pe Clark Gable și Jimmy Cagney, oricine i-ar fi acuzat de frumusețe, ar fi căpătat una peste mutră. Ceea ce-i făcea populari era tocmai înfățișarea lor colțuroasă, viguroasă și chiar cam necioplită. Un nas rupt a stricat simetria frumoasei figuri a lui Marlon Brando. Dar acest accident i-a adus noroc, și așa s-a impus cu rolul lui Stanley Kowalski în «Un tramvai numit dorință». Urîtul Wallace Beery era atrăgător pentru multe femei, și la fel Lon Chaney, chiar năpădit de toate deformările la care-l obligau celebrele lui deghizări. În schimb, actori de mare rafinament ca Basil Rathbone și George Sanders au trebuit să se mulțumească toată viața cu roluri de ticăloși, din cauza lipsei de frumusețe a chipului lor. George Sanders dă, în memoriile sale, o altă explicație acestui fapt: «Cînd încerc să descopăr care este calitatea care-mi lipsește pentru a deveni star, ajung la concluzia că-mi lipsește dorința de a fi vedetă. Ceea ce m-a făcut să fiu sigur că Marilyn va reuși a fost nevoia ei absolută de a deveni star. Această voință contează uneori chiar mai mult decît talentul. Atrase de mirajul vedetariatului, starurile, o dată ajunse pe culmea gloriei, descoperă că și-au epuizat toate posibilitățile vitale.»

Regizorul Mervin LeRoy spunea în legătură cu frumusețea: La Hollywood «ea se poate confecționa în nenumărate feluri. Ceea ce nu se poate confecționa însă e talentul!»

Prezentare și traducere
Anca ANASTASIADE

Grace Kelly a renunțat la gloria de star pentru o glorie princiară

Shelley Winters a început ca manechin și a ajuns o mare actriță de compoziție

Legătura de sînge dintre cinematograf și timp

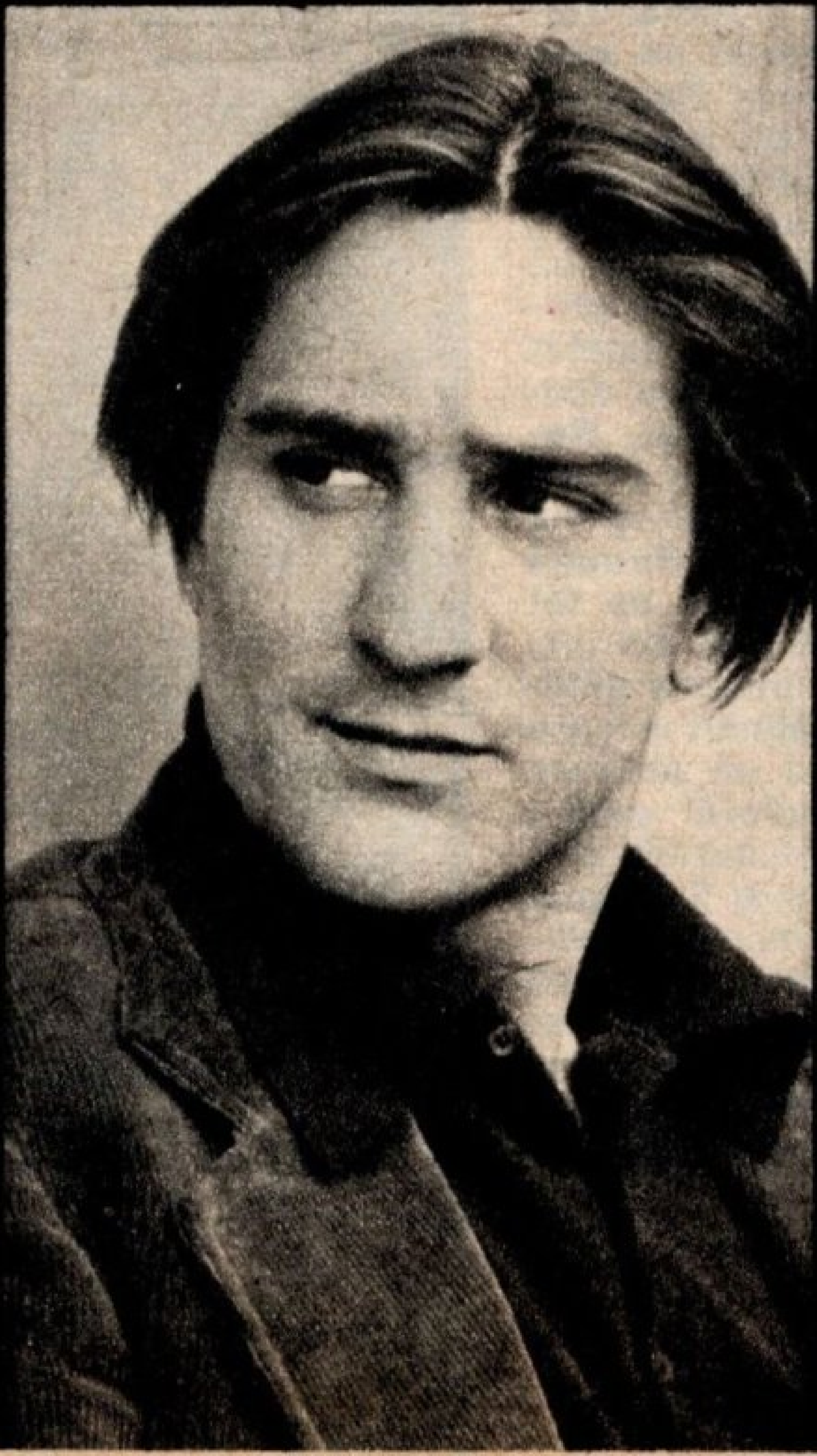
Nu cred că cinematograful de mîine se va deosebi foarte mult de cel de ieri sau de astăzi. Va fi altul în măsura în care oamenii și problemele lor vor fi altele, și, desigur, în această privință, timpul, istoria, nu vor înceta să lucreze, alimentînd din plin arta filmului. Va fi altul în sensul în care curentele și inerentele mode își vor face loc unele altora, uneori destul de previzibile, căci, dacă ne gîndim bine cu ani în urmă, în plină expansiune a mitului vedetei, adia și boarea mitului antivedetei (ca să luăm exemplul cel mai didactic). În orice caz, pe marile surprize ale tehnicii, în ceea ce privește modalitățile de transmitere, de difuzare a spectacolului cinematografic nu se poate conta prea mult, nu pentru ca mințile neastîmpărate nu or mai avea ce să născocească, ci pentru că, așa cum ne-am convins, «minunile» ce s-au numit la vremea lor cinemascop, cinerama, cinematograful în relief nu au prins rădăcini. «Sentimentul spațiului» dintr-un cinstit film, pe ecran normal, despre mersul prin stepă, nu-l poate concura nici o invenție grație căreia spațialitatea dă năvală peste spectator.

Singura surpriză în care cred este legată de marea constantă a cinematografului: omul. Filmul viitorului va avea chipul oamenilor viitorului, iar ei, semenii noștri neștiuți, vor avea chipul actorilor cu care vor fi contemporani. Oricît ar părea de precizate speciile fixe ale interpreților, oricîte libertăți și-a transferat jocul numit modern, mi se părea, la un moment dat, că dincolo de «nebunia», de geniul unui Peter O'Toole nu se mai poate trece, pentru ca astăzi să asistăm la infernala schimbare de măști a unui Robert de Niro. Actorii rămîn. Urmează unii altora, uneori sînt inventați unii împotriva altora, dar în istoria cea dreaptă a cinematografului, cea pe care o păstrează, mai ales, memoria afectivă a generațiilor de spectatori, un actor mare, o vedetă importantă, nu a putut fi înlocuit definitiv, cu altul. Oricît de dramatică, în sine, este condiția actorului, în care Camus vedea o ipostază a mitului sisific, gîndul îndreptat, nu de puține ori, către cei care au legănat visele și au însoțit neliniștile atîtor generații, este o recunoaștere a interpretului ca unul care, nu de puține ori, dă adevărata definiție a filmului. Din oceanul de nume posibile, ori de adevărata definiție de nume posibile, am ales cîteva, unele dintre acelea prin care cinematograful anilor, al deceniilor, al epocilor, s-a făcut «auzit» și înțeles mai bine. Îi unește, dincolo de divinitatea înzestrării și a personalității — un destin: chipul lor este mărturia cea mai tulburătoare a legăturilor de sînge dintre cinematograf și timp.

Magda MIHĂILESCU

Se credea că nu se mai putea trece de performanțele unui Peter O'Toole...

...dar asistăm azi la fantasticele schimbări de măști ale unui Robert de Niro



Un sfinx viu propus neliniștii noastre (Greta Garbo)

Greta Garbo: mitul miturilor

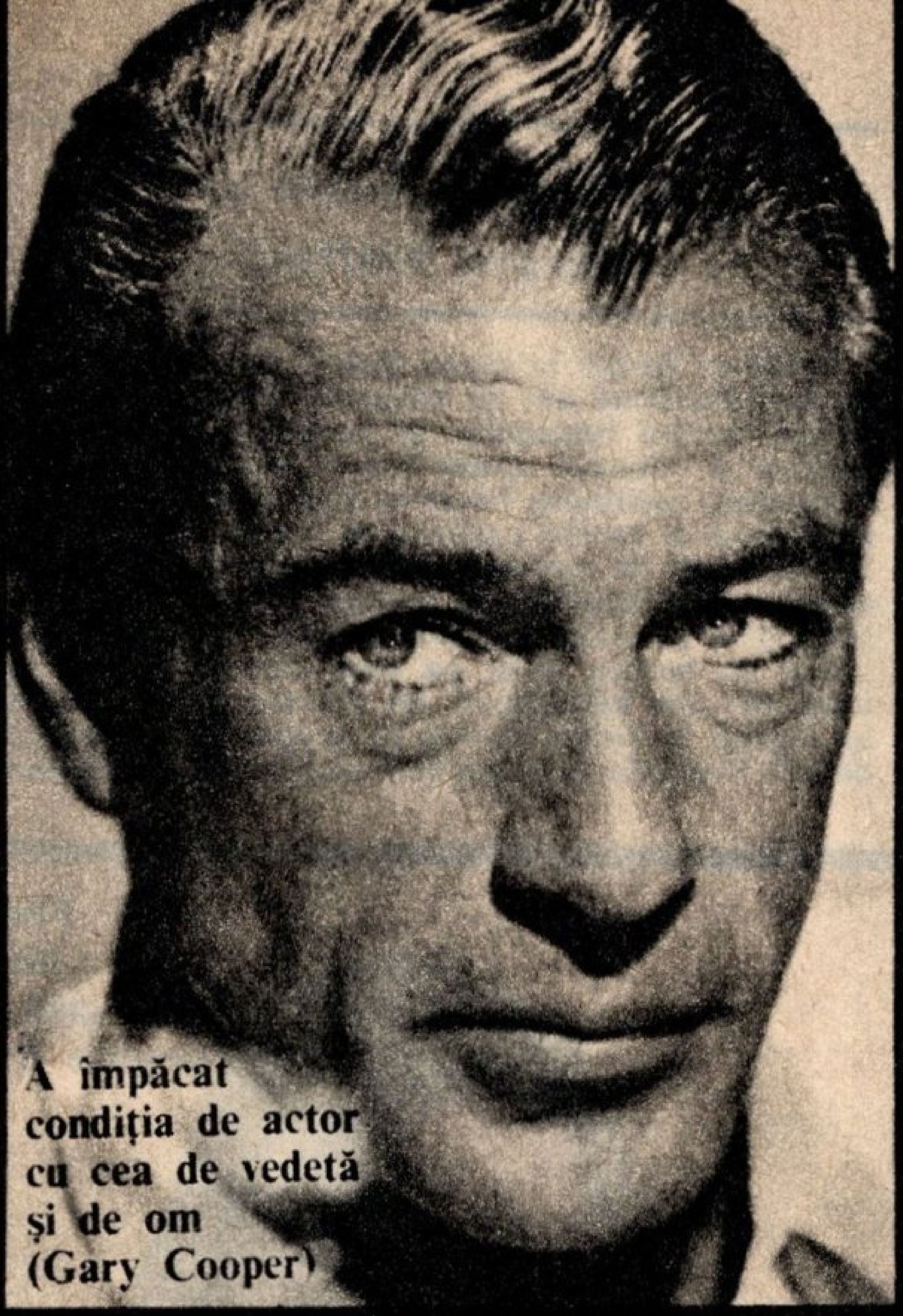
Totul, dar chiar totul, a fost spus despre mitul miturilor filmului, despre păstrătoarea misterului absolut, de la decodarea teoreticianului (celebra analiză a «frumuseții de opoziție» întreprinsă de Bela Balasz) la interpretarea scriitorului ultramodern (Truman Capote: «Garbo aduce în film simțul poeziei pe care nimeni altul nu l-a adus» sau Hortensia Papadat-Bengescu: «un sfinx viu, propus neliniștii noastre») la disperarea formulelor publicitare: «misterul arctic», «Sfinxul suedez», «sihastrul de un milion de dolari», «divina». Aerul de ființă intangibilă, aflată pentru un scurt popas pe pămînt, i-a transferat dreptul de proprietate deplină, și estetică și morală, asupra filmelor ei, dealtfel mai niciunul de o valoare intrinsecă deosebită. **Contesa Walewska, Anna Karenina, Regina Cristina, Dama cu camelii** sînt filmele ei, ale lui Garbo (nimănui nu i-a trecut prin minte să-i spună scurt, Greta), nu ale lui Clarence Brown, Rouben Mamoulian, Cukor. De patru decenii lumea se tot întreabă ce glas sacru a îndemnat-o să iasă din joc, să se retragă, la numai 36 de ani, într-o muțenie dătătoare de fiori. O anumită presă cu încăpățînări vulgare i-au tot anunțat reîntoarcerea, refuzînd să accepte că, dacă această femeie a avut într-adevăr geniu, acesta s-a numit curajul de a-și tăia toate punțile prin care, între ea și cei care au idolatrizat-o s-ar fi instalat ineluctabil, lucrarea timpului. Intuiția incompatibilității cu îmbătrînirea în văzul lumii (în cazul ei) mi se pare a fi exact la înălțimea misterului cu care a inundat ecranul. Ce ar fi fost Greta Garbo dincolo de cumpăna celor 36 de ani este, cred, o întrebare nedemnă de cea care, într-un anumit fel, a dat una dintre definițiile filmului.

Marlene Dietrich: un omagiu adus vieții

În chip aparent paradoxal cel care, prin filmele lui, i-a închinat un moment actriței, regizorul Josef von Sternberg, este același care a avut nesăbuința de a fi încercat să distrugă mitul Marlenei Dietrich: «Marlene? Nu există! Marlene sînt eu», spunea el, reluînd o celebră formulă a lui Flaubert. Furie tardivă, inutilă și, în ultimă instanță, nerelevantă pentru istoria cinematografului în care «Îngerul albastru» și-a cucerit un loc pe culmi poate tocmai datorită inteligenței și consecvenței cu care a adăugat, imaginii mitice create de Sternberg — imaginii celei mai tulburătoare feminități — pe aceea a actriței care a apăsat toate clapele meseriei și a unui om de înaltă ținută morală și civică.

Prilej al unui adevărat pariu delirant de smulgere a misterului unui chip de femeie, personajul din **Shanghai Express, Blonda Venus, Marocco, Împărăteasa roșie,** «personajul fatal și eterat pe care îl construise von Sternberg — notează cu fină intuiție criticul Robert Benayoun — era o pistă falsă. Învelișul său fabulos ascundea o umanitate mai mult extravagantă decît misterioasă. Adevărata Marlene, generozitatea ei, simțul umorului, atracția pentru aspectele mai terestre ale vieții, toate acestea aveau să atingă după 1935 (anul despărțirii) un nivel minunat care îl chinuiește și astăzi pe falsul Pygmalion recalcitrant». Lucrînd, ulterior, cu Barzage, René Clair, Hitchcock, Billy Wilder, Orson Welles, Stanley Kramer, Marlene Dietrich demonstrează strălucit multiplele fețe ale unei personalități care nu a acceptat să trăiască de pe urma unui mit consumat. Cu o dragoste în care ne place să deslușim prețuirea față de arta filmului, cu care, în filmele de tinerețe părea un dar al zeilor, nu se dă înlături să arate omenirii cum se poate îmbătrîni în frumusețe și demnitate. Ultima ei apariție, anul trecut, deci la aproape 80 ani, în **Just a gigolo,** este din acest punct de vedere și un omagiu adus vieții ca atare.

A îmbătrînit în frumusețe și demnitate (Marlene Dietrich)



A împăcat condiția de actor cu cea de vedetă și de om (Gary Cooper)

Pozitivul Gary Cooper

«Amintirea lui se va păstra atîta timp cît vor exista preeriile». «Cu el apune o anumită Americă, aceea a «frontierei», și a inocenței care îți dădea impresia că poți simți exact limita dintre bine și rău — iată doar cîteva dintre mișcătoarele și pertinentele omagii ale presei la moartea marii vedete, în 1961. A fost unul dintre cei mai iubiți actori, iubiți cu respect și decență pentru calmul cu care a reprezentat America roosevelțiană (exemplare sînt în acest sens filmele lui Cooper, **Extravagantul Mr. Deeds, Vi-l prezint pe John Doe)**, pentru generozitatea cu care s-a lăsat confundat cu «omul din popor», ușor naiv, de o blîndă încăpățînare în căutarea evidenței binelui, netulburat de nici o ademenire, seducător fără voie (a jucat cu cele mai frumoase actrițe, de la Marlene Dietrich la Ingrid Bergman, dar nici un producător n-ar fi comis eroarea de a-l distribui într-un rol de corupător), atins uneori de aripa solitudinii, ca în acea splendoare de western care este **La amiază** al lui Zinnemann).

Aparținînd categoriei de stele care au izbutit performanța de a împăca condiția de actor cu cea de vedetă și om, Gary Cooper a înnobilat imaginea Hollywoodului, căruia i-a dăruit umanitatea sa simplă și emoționantă al cărui farmec nu a fost niciodată de vînzare.

Bette Davis: nonconformistă

A cîștigat toate bătăliile, în primul rînd cu un Hollywood obișnuit să deschidă porțile doar frumuseților dăltuite după canoane. După ce l-a sfidat, instalîndu-se acolo direct din lumea teatrului de pe Broadway, Bette Davis l-a cucerit obligîndu-l să accepte «însăși semnificația prezenței ei neconformiste», printre atîtea drăgălășenii de porțelan, actrița impunea farmecul inteligenței tăioase, ironice care, ca să folosim una dintre disociațiile sociologiei contemporane, nu accepta «condiția de obiect».

Actrița nu s-a mulțumit numai «să existe», ea a știut să și «fie», de aceea cariera sa numără un lung șir de roluri ce îi îngăduiau «să joace», în sensul cel mai exact al meseriei actoricești, să trăiască «stări» de la intensitatea pasională din **Elisabeth și Essex** (M. Curtiz) și **Iubirea lor** (A. Litvak) la ferocitatea disperării din filmul lui Aldrich **Ce s-a întîmplat cu Baby Jane?**. Deși este greu de demonstrat pînă în pînzele albe, afirmația istoricului Jean Mitry, potrivit căruia Bette Davis ar fi «cea mai mare artistă a cinematografului american din anii 1930—1940», este incontestabil că în persoana ei filmul și-a cucerit unul dintre acele argumente care asigură peliculelor o viață lungă.

Nikolai Cerkasov: nebunie și înțelepciune

A fost **Ivan cel Groaznic**, dar a fost și **Paganel**; cel puțin un capitol al istoriei cinematografului — și ce capitol! — nu poate fi imaginat fără chipul hieratic al țarului Ivan, propus actorului de Eisenstein; cel puțin patru-cinci generații de copii au cîntat, odată cu el, «Căpitan, căpitan, hai zîmbește»... Actor monumental, care a inclus și a epuizat, în jocul său, toate posibilitățile de împăcare a teatrului cu cinematograful. Nikolai Cerkasov a onorat, cu imensul său

Nu s-a mulțumit să existe. Ea a știut să fie (Bette Davis)

Totul rămîne oamenilor! (Nikolai Cerkasov)

talent (de fapt, el vorbea de «o jertfire pentru arta filmului») timp de patruzeci de ani, din 1926 pînă în 1966, toate genurile, fie că a fost, rînd pe rînd, instrumentul genial cu care Eisenstein şi-a «pictat» capodoperele, precum **Alexandr Nevski** şi **Ivan cel Groaznic, Deputatul de Baltica,** partenerul de voie bună al Liubovei Orlova în «Primăvara», un Don Quijotte descins chiar din paginile lui Cervantes în filmul lui Kozînţev. «Plînsul ca şi rîsul, nebunia ca şi înţelepciunea, în ultimă instanţă coardele esenţiale ale jocului unui actor atunci cînd erau atinse de Cerkasov, erau însoţite de ecouri prelungi, ce făceau din fiecare film un eveniment. **Totul rămîne oamenilor** se intitulează, simbolic, unul dintre ultimele sale filme şi totul ne îndreptăţeşte să credem că actorul a jucat, o viaţă întreagă, nedespărţit de această idee.

«Un copil pe care l-am iubit foarte mult» (Gérard Philipe)

A rămas printre noi: Gérard Philipe

Oricît de barbar ar părea gîndul, nu-l putem ocoli de tot: dispărînd atît de timpuriu, Gérard Philipe a rămas, pentru totdeauna, în conştiinţa maselor de iubitori ai filmului, drept însuşi simbolul tinereţii romantice, nesăbuite, riscante, gata să declare război pămîntului şi cerului pentru a se împăca apoi într-un suprem gest de recunoaştere a armoniilor ce guvernează lumea. Explozie de energie vitală, de spiritualitate cînd încrezătoare, cînd ironică, Gérard Philipe iradia un farmec solar pe care cinematograful nu avea să-l mai întîlnească. De dincolo de timp, rîsul lui Fanfan la Tulipe rămîne un argument al libertăţii de a fi. Prezenţa sa a justificat ecranizarea romanelor **Mănăstirea din Parma, Roşu şi negru, Le diable au corps, Jucătorul,** chipul de pe ecran necontrazicînd imaginile secrete ale iubitorului de literatură. Aducea din teatru, unde a fost Caligula, Cidul, Lorenzaccio, Perdicon, ştiinţa jocului elaborat, dar nici un film nu i-a putut surprinde nici cel mai mic gest de teatralitate, într-atît de perfectă i-a fost supunerea în faţa cinematografului. S-au spus multe şi emoţionante cuvinte despre Gérard Philipe, unele aparţinînd unor mari intelectuali ai epocii, dar cele care îl cuprind, parcă, cel mai aproape de realitatea imaginii pe care a lăsat-o, sînt ale unor simpli ţărani dintr-o piesă ce i-a fost dragă, «Cu dragostea nu-i de glumit»: «Seniore, semeni cu un copil pe care odinioară l-am iubit foarte mult».

Proiecţia idealului unei mode (Brigitte Bardot)

Paradisul pierdut: Brigitte Bardot

Presa ultimilor ani ne aduce, din cînd în cînd, noutăţi despre B.B. ocrotitoare a animalelor, ori autoare a unei cărțulii cu un pui de focă. Despre actriță nu se mai vorbește de vreo 6—7 ani, de la **Don Juan '70** al aceluiași Vadim care a lansat-o. Imposibilitatea obiectivă, într-un fel, de a fi la înălțimea mitului, a unuia dintre cele mai fosforescente mituri dintre cîte a creat cinematograful, nu înseamnă însă că trebuie să fie însoțită de negarea ori uitarea realei personalități a Brigittei Bardot. În anii '50 și începutul anilor '60, ea a consimțit, nu fără inteligență, să se lase metamorfozată într-o vedetă ce avea să interzică nostalgia după starurile încărcate de blănuri și bijuterii, inaccesibile, descinzînd dintr-o lume ce voia neapărat să se convingă că se învecinează cu paradisul. Cu plete ori cu părul în «coadă de cal», cu fustele pe jupon cu pantofi «balerini» cu mutre de copil care nu mai crede totuși în bau-bau, Brigitte Bardot a fost încarnarea tipică a fetelor anilor susamintiți. Putem spune, fără teama de a greși, că a fost nu numai proiecția idealului unei epoci, ci și o bună actriță, iar pentru a căuta argumente nu trebuie să facem apel, neapărat la filmele selecționate de o anumită critică intelectualistă, atunci cînd dorește, parcă să o «recupereze» pe B.B., la **Adevărul**, **Viață privată**, **Disprețul**, ci chiar la peliculele care captează și răsfrîng o fermecătoare vervă și bucurie a jocului, precum **Babette pleacă la război** sau **Honny soit qui mal y pense (O idioată încîntătoare)**.

A crezut în steaua ei (Sophia Loren)

Nu a uitat că este o „populară": Sophia Loren

Născută în același an și în aceeași lună cu Brigitte Bardot, Sophia Loren își continuă cariera de actriță de viață lungă, în timp ce colega de generație a început deja să devină o amintire. Capacitatea de prelucrare mitologică a cinematografului nu i-a putut schimba destinul acestei femei care, mai presus de orice, a crezut în steaua ei, a pariat cu ea însăși și cu cei din jur, a forțat imposibilul, fiind la numai 26 de ani, după ce trecuse prin fermecătoarele roluri de «pizzaiolle» din filmele lui De Sica, o **Ciociară** de cea mai autentică febră dramatică. Nu sînt multe starurile care să fi știut să dea Cezarului ceea ce i se cuvine, oprindu-și pentru sine însăși, partea leului: Sophia Loren nu a respins ostentativ condiția vedetei, cu strălucirea pe care o implica aceasta în anii '50—'60, dar nu s-a lăsat devorată de ea, construindu-și, cu o voință nu de puține ori impresionantă, o carieră de actriță cu o largă disponibilitate interpretativă, de la comediile napolitane **(Căsătorie în stil italian)** la cele trăznite **(Iubita gangsterului)**, de la dramele războiului **(Ciociara, Floarea soarelui, O zi aparte)**, la ambițioasele ecranizări **(Don Quijotte)**. Chiar dacă în filmografia ei nu se întîlnesc titluri ale unor opere fundamentale, numele Sophiei Loren acoperă cu strălucirea lui o bună porțiune a cinematografului italian din ultimii 25 de ani. Avem toate motivele să spunem că «operația continuă».

Este o bucurie să o privești (Ingrid Bergman)

Ea nu a fost un „intermezzo": Ingrid Bergman

La o distanță de numai o generație față de momentul Garbo, Ingrid Bergman, personajele de care și-a legat numele, semnifică (cu o limpezime aproape didactică pentru cei care studiază sociologia gusturilor cinefile) schimbarea raporturilor cu eroinele de pe ecran. Ca o răscumpărare, parcă, pentru inaccesibilitatea «sfinxului suedez», venea, tot din Suedia, această frumusețe pămînteană, tangibilă, dar care, atenție, permitea identificarea doar în măsura în care

Curajul de a pierde (Humphrey Bogart)

se putea face față nobleței lăuntrice a acestei femei. «Este o plăcere să te privească omul, i se spune într-un film și această remarcă, dezarmantă prin simplitatea ei, închide, de fapt, o mare parte din adevărul despre Ingrid Bergman. O lumină unică, venită dinăuntrul ființei, neîntîlnită la multe dintre frumusețile poate mai desăvîrșite ale ecranului, îi scălda chipul, așezînd de la bun început, relațiile cu spectatorul, sub semnul bucuriei de a fi aproape. Acolo unde se afla ea, se îngusta tot mai mult locul pasibil de o atingere a răului și, dincolo de toate meandrele unui destin, era rechemat sentimentul vremii bune de după furtună. De la **Intermezzo** la **Casablanca**, de la **Lumina de gaz** la **Notorious**. de la **Dr. Jekill și Mr. Hyde** la **Cui îi bate ceasul**, Ingrid Bergman a pecetluit cinematograful cu imaginea unei actrițe care a izbutit cu o superbă eleganță și forță. să se sustragă mitului. Și cînd te gîndești că, în 1939, cînd a venit la Hollywood, producătorul David Szelnick i-a oferit un contract pentru un singur film: **Intermezzo.**

Deznădejdea triumfătoare: Humphrey Bogart

«Strașnice, bătrîne Bogie», spunea Belmondo, aflat în fața unei fotografii a lui Bogart, în filmul **Cu sufletul la gură**. «Strașnice, bătrîne Bogie» au spus și aveau să spună generații la rînd (sondajele au indicat un adevărat cult al tineretului anilor '70 pentru marele actor, chiar dacă astăzi liceeni nu mai fumează, precum cei din anii '40, cu țigara ținută à la Bogie), pentru care Bogart a simbolizat omul curajului de a pierde, dar nu și al disperării, specialistul cauzelor eșuate, dar nu și abandonate.

Poate că nici unul dintre actorii ecranului nu a intuit și nu a izbutit să ne restituie, cu o asemenea copleșitoare luciditate, raporturile individului cu înfrîngerea, demnitatea reversului pînă la capăt, chiar dacă nu se întrevede nici o speranță. **Pădurea împietrită, Îngeri cu fețe murdare, Casablanca,** dar mai ales filmele lui H. Hawks și J. Huston, **Somnul de veci, A avea și a nu avea, Șoimul maltez, Comoara din Sierra Madre, Regina africană** au asigurat cale liberă către nemurire unui bărbat care a traversat istoria cinematografului cu un balonseide — nu dintre cele mai impecabile — cu gulerul ridicat (reluat în semn de omagiu de Godard și Melville) și a cărui specialitate a fost «desnădejdea triumfătoare».

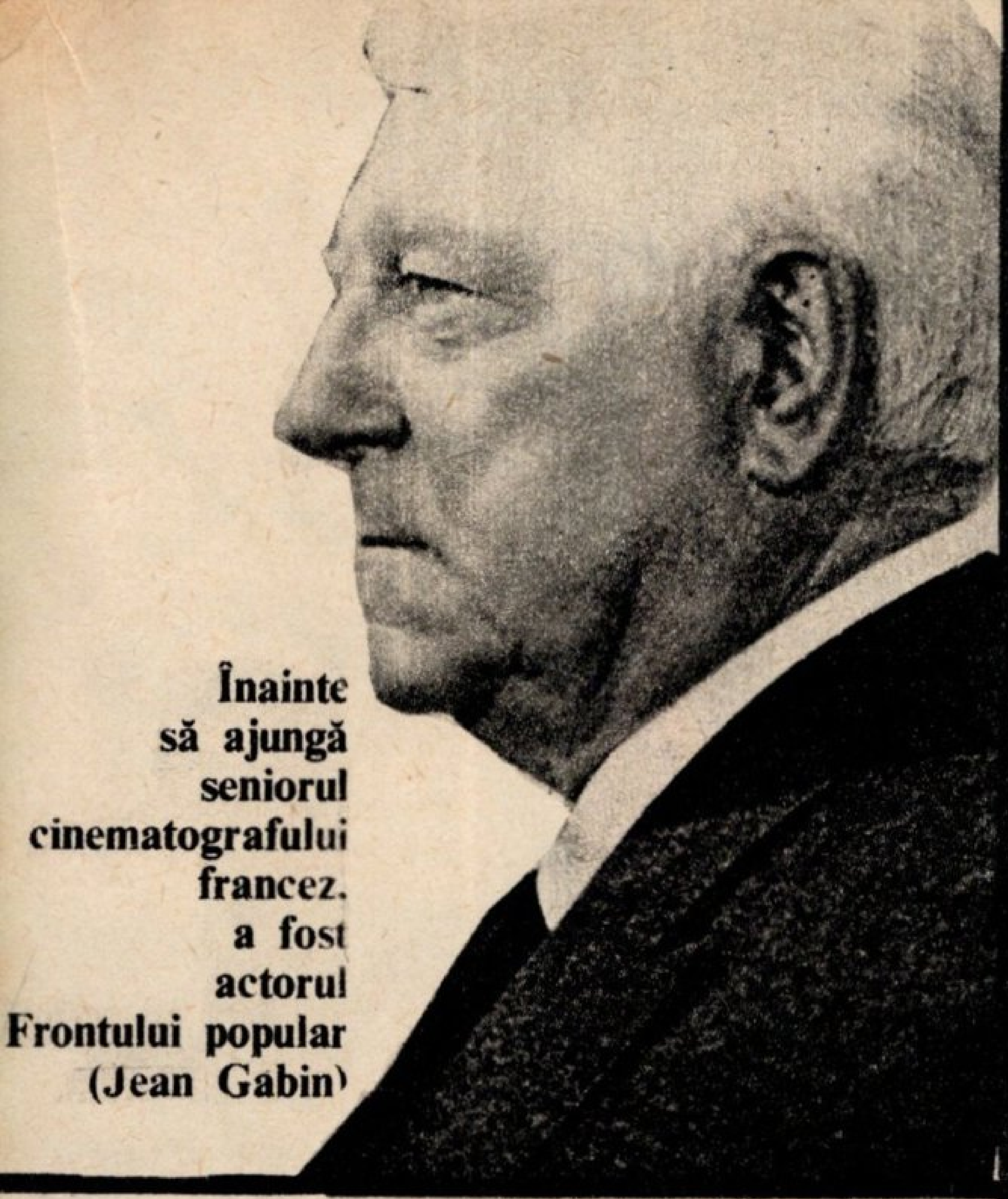
Donjuanul misogin: Marcello Mastroianni

Fără să fim de acord cu tonul autoportretului minimalizator pe care și-l cuprinde în mărturisirea: «Am o față ca o coală de hîrtie, pe care se poate imprima orice rol», trebuie să recunoaștem că ceva adevăr se află aici; numai că numele lui exact se suprapune unei substanțe actoricești de o perfectă maleabilitate, suplă în fibra ei intimă. Metamorfozele lui Mastroianni rămîn memorabile prin dezinvoltura inteligentă cu care trece granițele de la comedie la dramă și mai mult decît atît, prin perfecta adaptabilitate la stilul unor cineaști a căror mare personalitate se deosebește ca un continent de altul. Simbol al italienității, dar mai puțin colorat decît Tognazzi sau Sordi, încărcat cu o bună doză de autoironie (vezi **Divorț italian, Căsătorie în stil italian**), Marcello Mastroianni este, în același timp, unul dintre actorii care s-au prins, cu o desăvîrșită intenție în hora fantasmelor lui Fellini **(La Dolce Vita, 8 1/2)** care au izbutit să-și transfere nimbul de intelectualitate obosită din creațiile lui Antonioni **(Noaptea)** sau Visconti (care, dealtfel, l-a și lansat **Nopți albe, Străinul**). Actor al tuturor posibilităților, nu este de mirare că mai tinerii regizori italieni i-au găsit noi chipuri, unele de-a dreptul incredibile, precum cel al trădătorului din **Alonsantan** al fraților Taviani.

O față a cinematografului francez: Jean Gabin

De fapt, există doi Jean Gabin; generațiile mai noi, care nu au trecut încă pe la cinematecă, care nu au făcut cunoștință cu filmele lui Renoir, Carné, Duvivier, îl știu pe actorul care își purta vîrsta maturității înaintate și a senectuții ca pe o cucerire personală, pe acel domn masiv care nu mai juca, ci se juca pe sine însuși, prezența sa făcîndu-se simțită mai ales prin

A intrat și a rămas în hora fantomelor lui Fellini (Marcello Mastroianni)

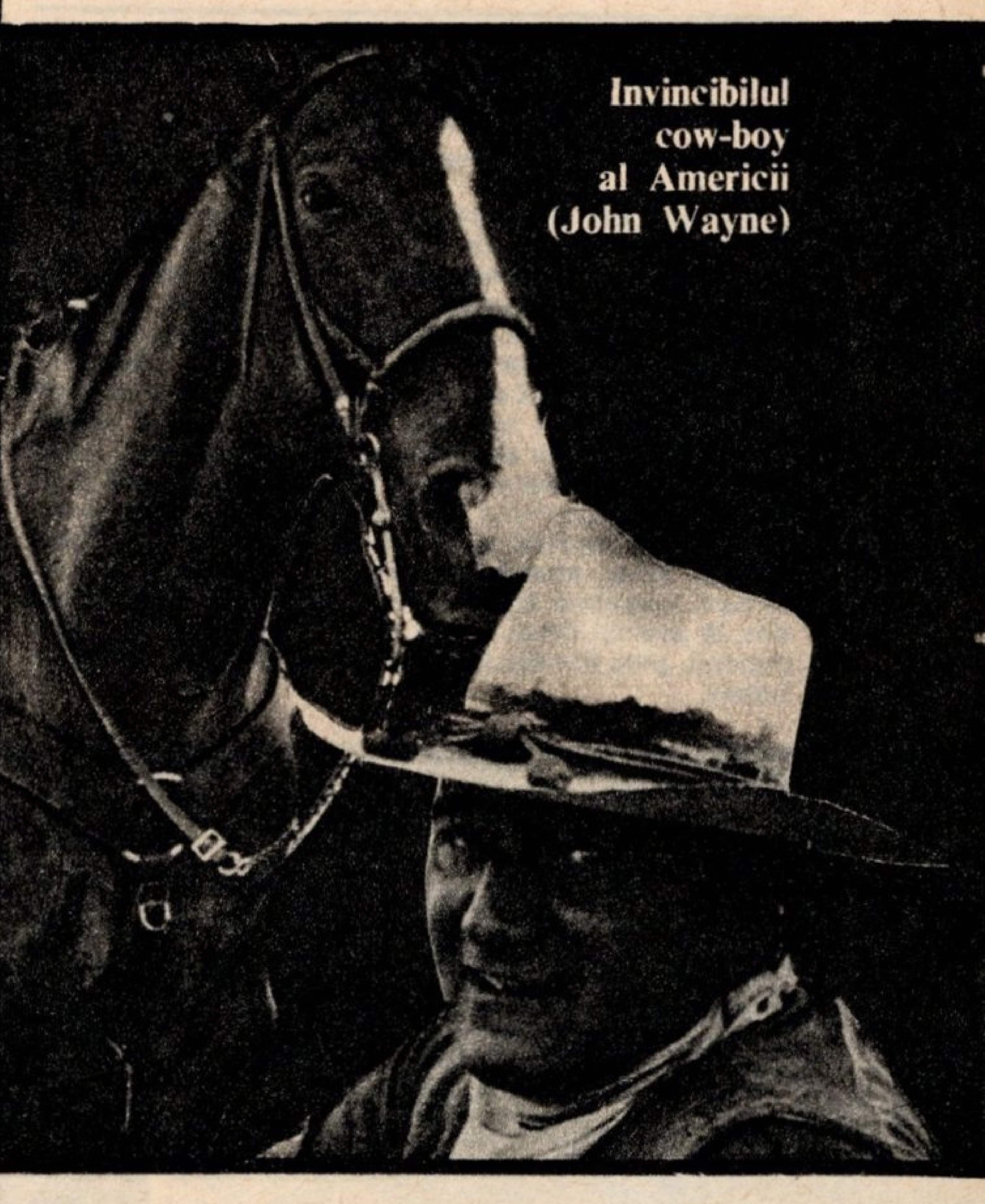

Înainte
să ajungă
seniorul
cinematografului
francez,
a fost
actorul
Frontului popular
(Jean Gabin)

acele tăceri dincolo de care se învolburau precis apele filmului. Sub această înfățișare, seniorul cinematografului francez a răspuns de mai multe ori la numele de Maigret. Dar, mai înainte, în anii '30, numele lui Jean Gabin semnifica actorul Frontului Popular, interpretul viguros al proletarului care știe să poarte șapca (**Iluzia cea mare, Azilul de noapte, Pépé le Moko, Suflete în ceață**). Într-o perioadă în care nu puțini actori se visau la Comedia Franceză, declamînd racinian, Gabin aducea robustețea omului de pe stradă, grijile și demnitatea lui, întrebările și, uneori, chiar răspunsurile.

Neliniștitul Zbigniew Cybulski

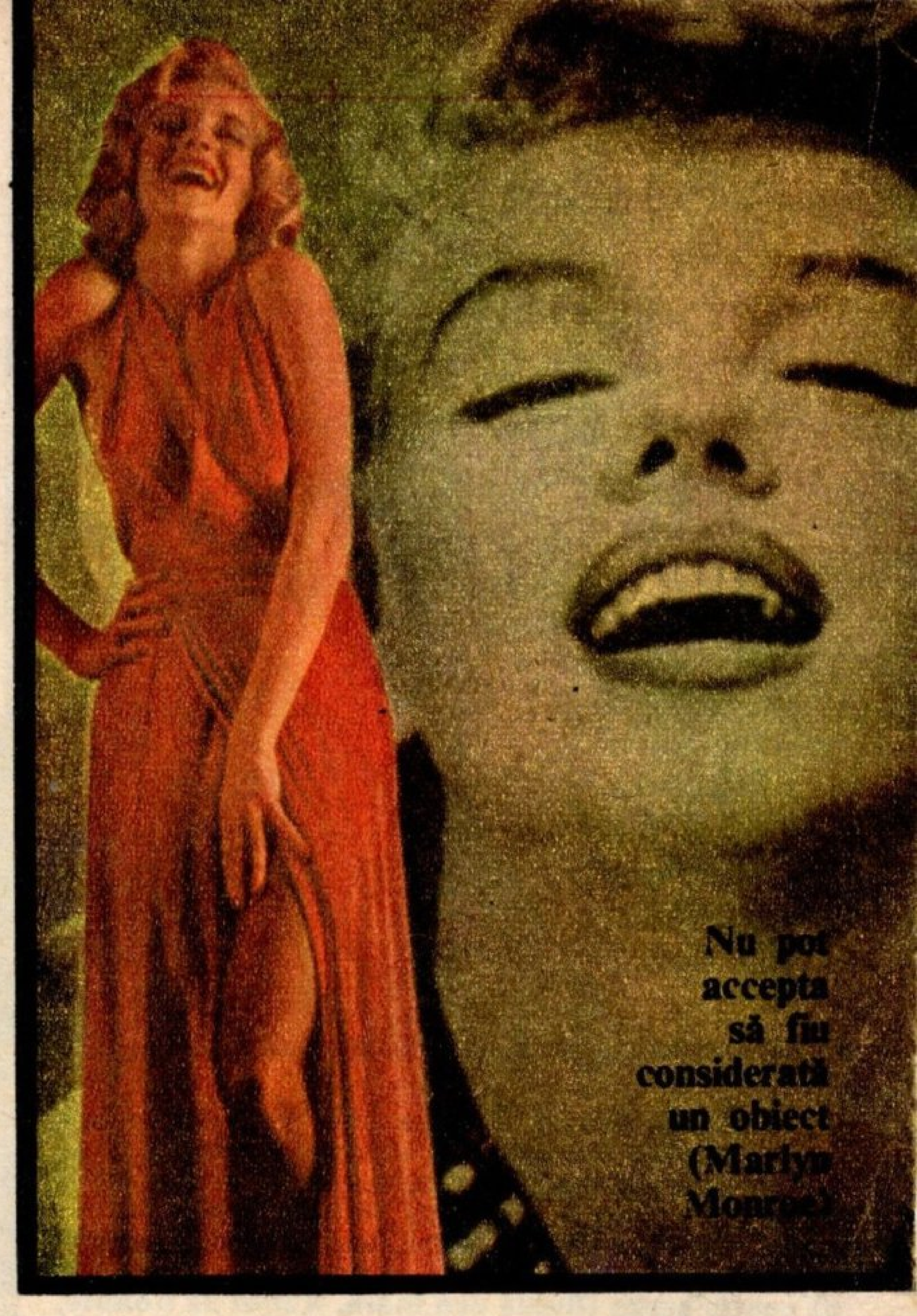
Cu cîteva luni în urmă, într-un interviu acordat revistei franceze «Ecran», Daniel Olbrychski, vorbind despre fostul său coleg, spunea, fără să ezite, că «în afara capodoperei lui Wajda, **Cenușă și diamant**, nici unul dintre filmele în care a apărut Cybulski nu i-au ajuns acestuia nici măcar pînă la genunchi». Nu cred că nr. 1 al filmului polonez actual încerca prin asta, să minimalizeze filmele ca atare (printre care se mai află două creații de Wajda, **Inocenții fermecători** și **Dragoste la douăzeci de ani**), ci, în primul rînd, să omagieze încă o dată, una dintre cele mai răvășitoare personalități ale cinematografiei poloneze, și nu numai ale ei. Într-o vreme în care se purtau foarte mult transferurile de nume, i s-a spus un Jeams Dean polonez; i-a unit într-adevăr aceeași neliniște, existențială, i-a despărțit investitura particulară a lui Cybulski: aceea de a fi, prin excelență, interpretul dificultății tragice de a stabili un acord între destinul individual și cel istoric. Drama lui Maciek din **Cenușă și diamant** este drama tînărului copleșit de dialectica inexorabilă a unei istorii pe care n-a avut puterea s-o înțeleagă pînă la capăt.

Imposibilitatea
înțelegerii
momentului istoric
(Zbygniew Cybulski)


Invincibilul
cow-boy
al Americii
(John Wayne)

Un soldat al ecranului: John Wayne

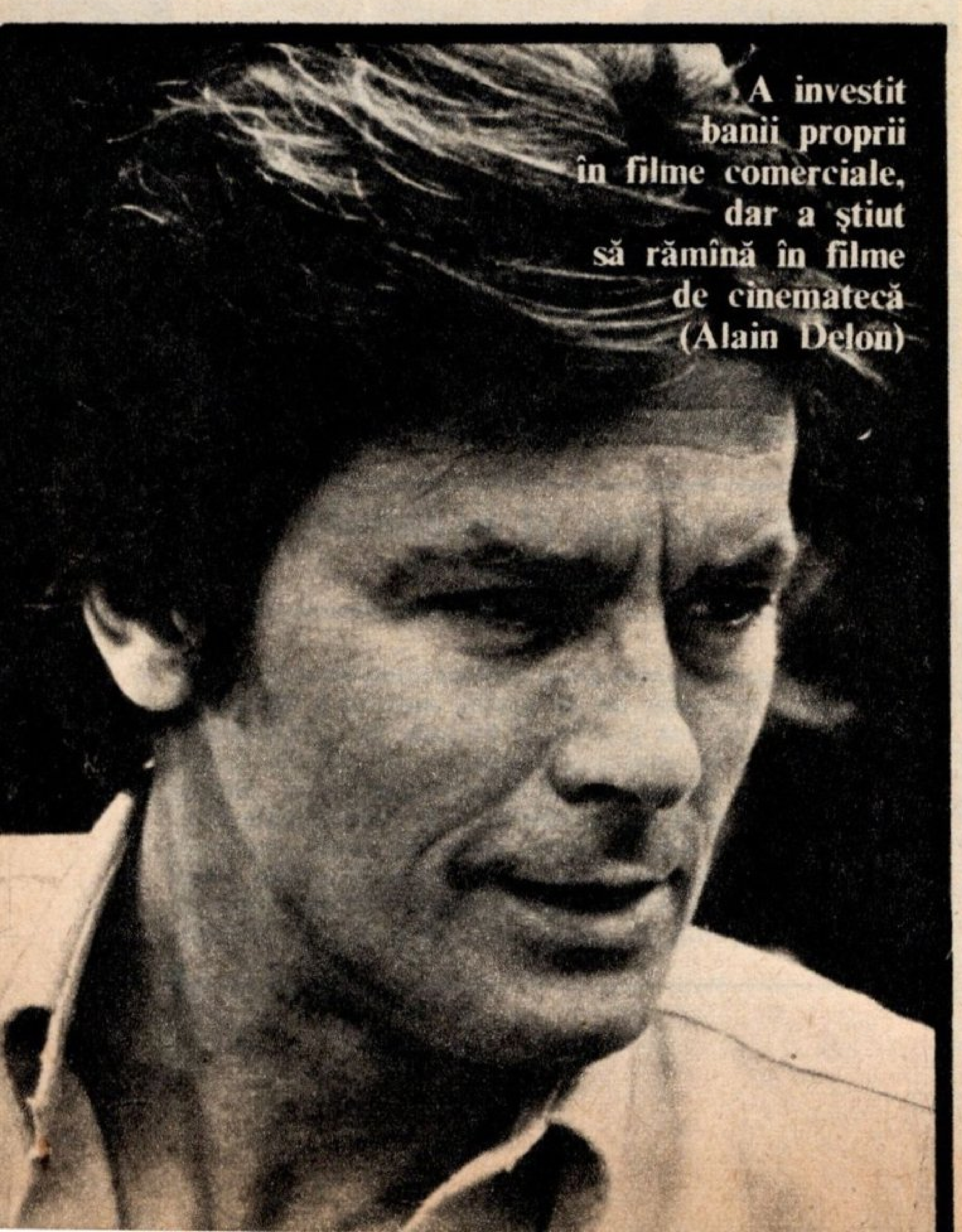
Într-un documentar american închinat cow-boys-ilor adevărați, nu celor de pe ecran, autorul a strecurat, la un moment dat, pentru «a se juca cu spectatorul», o siluetă — de cow-boy firește — văzută din spate, care mergea într-un fel unic inimitabil, ca și cum ar fi fost convins că orice întindere de pămînt este solidară cu pașii lui. În două secunde, sala exclamă: «este John Wayne»! Interpretul ideal al eroilor «fără teamă și prihană», al personajelor ce reprezentau America legendară, idealizată, ce-și ignora contradicțiile, John Wayne cowboy, șerif, ofițer, permitea o identificare plăcută, liniștitoare, a omului din sală cu cel de pe ecran. Întîlnirea cu John Ford, în 1939, a fost steaua bună a unei cariere prodigioase din care nu lipsește capodopera westernului, **Diligența** clasicului sus-amintit, în care abundă filmele de referință ale unor maeștri precum Cecil B. de Mille **(Seceră vîntul sălbatic)**, H. Hawks **(Rîul roșu, Rio Bravo, Hatari)**, H. Hataway **(În Nord spre Alaska, O sută de dolari pentru un șerif)** și în care și-au făcut loc și încercările de modernizare a westernului, oarecum cele ale lui Andrew McLaglen **(Miercuri dimineața)**. Lacrimile lui Wayne la decernarea Oscarului în 1969, pentru întreaga activitate artistică, fac și ele parte din imaginea pe care actorul a lăsat-o posterității: aceea a unui om a cărui viață s-a confundat cu cauzele bune ale cinematografului.



Nu pot accepta să fiu considerată un obiect (Marlyn Monroe)

Un samurai citadin: Alain Delon

Soldatul cel mai trudnic, mai încrîncenat și ambițios al generației sale, Alain Delon, s-a îndepărtat repede de amenințarea rolurilor de «frumușei» pentru care îl adoptase cinematograful, în anii '50. Norocul întîlnirii cu Visconti în **Rocco și frații săi** i-a deschis orizontul către lumea filmului cu F mare, i-a trezit voința lucrului de finețe, a mizei umane și această voință a «durului cu chip angelic» nu-l va părăsi niciodată. Dincolo de orice tam-tam publicitar, Alain Delon rămîne actorul care a știut să nu trăiască doar de pe urma propriului farmec, constructorul unei cariere care a împăcat cu o intuiție fără greș, extremele: a ținut să-și atragă succesul de public jucînd și, uneori, investind banii proprii în pelicule comerciale dar, în același timp, a avut grijă si să rămînă în Cinematecă, prin filmele lui Visconti, Antonioni, Melville, Losey.



A investit banii proprii în filme comerciale, dar a știut să rămînă în filme de cinematecă (Alain Delon)

Ultima logodnică a Americii: Marilyn Monroe

Între «zeița dragostei din epoca atomică», «Ultima logodnică a Americii» și «Venus tragică» au fost cuprinse cele mai paradoxale dar și inadecvate reducții ori titluri publicitare. Adevărul este că a fost, cum am spune noi, o «fată de zahăr» — nu degeaba într-unul dintre cele mai bune filme ale ei, **Unora le place jazz-ul,** se numea chiar Sugar — strivită de un mecanism pe care nu a avut puterea să-l înțeleagă, să-l accepte pînă la capăt. Ceea ce rămîne, dincolo de uriașa, uneori terifianta cantitate de curiozitate și apetit mai degrabă scormonitor decît interpretativ pe care starul l-a stîrnit în timpul vieții, dar și după, ceea ce merită să rămînă, dincolo de orgia de amănunte bio-anatomo-socio-psiho, etc., care au acoperit o întreagă literatură, este imaginea vulnerabilității, a fragilității, într-o Americă în plin și impetuos proces de tehnicizare, a femeii aflate în căutarea unei fericiri atît de simple încît, uneori, se confundă cu un colț răcoros din apartamentul vecinului (vezi **Șapte ani de căsnicie).** În mod sigur, dintr-un incendiu, Marilyn — ca personaj — dacă ar fi avut de ales între salvarea unui Rembrandt și a unei pisici, ar fi recuperat mița, cu convingerea că oricine ar fi făcut la fel: în filmul **Rîul fără întoarcere** smulge dezastrului o pereche de pantofi cu toc. În momentul în care și-a dat seama că simbolul o devorează, a refuzat orice luptă: «...un simbol te transformă într-un lucru și mie, pur și simplu, mi-e silă să fiu un lucru».

Grupaj realizat de
Magda MIHĂILESCU

Cum s-a născut Woody?

Cinema

Nu e mult de cînd copiii noștri o imitau pe Judy sau căscau leneș ca leul cel sașiu; de cînd locurile de joacă și recreațiile răsunau de strigătul triumfător al lui Tarzan; de cînd își mîncau fără murmur farfuria cu spanac, stimulați de forța invincibilului Popeye... Timp de aproape un an de zile, duminica copiilor (mici și... mari) s-a împărțit «înainte» și «după Woody»: masa de prînz s-a programat, lecțiile s-au făcut, telefoanele s-au dat «înainte» sau «după Woody». Scările blocurilor au răsunat de vocile celor mici imitînd rîsul batjocoritor al lui Woody, iar în jurul orei 14, oricît ar fi fost vremea de frumoasă sau joaca de încinsă, toți fugeau în fața televizoarelor. Era ora lui Woody. Cine e Woody? Știe toată lumea: ciocănitoarea buclucașă. Dar cine e «părintele» lui Woody — cu toate că scria clar pe generic — aproape nimeni nu știe. Și pentru a satisface o legitimă curiozitate a publicului care a urmărit cu plăcere serialul, vă prezentăm mai jos cîteva date pe care le-am desprins dintr-un interviu luat de ziaristul David Rider în revista engleză «Film and Filming», creatorul ei. Nu, nu e Disney. Îl cheamă Walter Lantz și e fiul unei familii de emigranți germani, născut la New Rochelle, în 1900. După terminarea studiilor, tînărul s-a înscris la școala de arte, la secția de desen: «fiecare ar trebui să știe ce vrea să devină în viață și cu cît află mai repede, cu atît mai bine, căci se poate pregăti din vreme. Eu am știut de la început ce vreau: să fac animație!» — spune Lantz.

Se pare că Woody are 40 de ani. Nu-i așa că se ține foarte bine?

Taxa la școala de arte era prea mare pentru resursele modeste ale familiei și el, ca mulți tineri americani, a trebuit să-și găsească o slujbă din care să se poată întreține pe perioada studiilor, a fost deci îngrijitor de mașini. Primul lui «patron» — un animator. Acesta i-a văzut desenele și, entuziasmat, l-a recomandat unui bun prieten, editor, care-l angajează copist, cu 7 dolari pe săptămînă. Nu după multă vreme, talentatul tînăr cîștiga 250 dolari pe săptămînă. La numai 22 de ani, devine angajatul studiourilor J.R. Bray din New York, unde creează o sumedenie de personaje, repede îndrăgite de public: Happy Hooligan, Crazy Cat, Mutt și Jeff, Pete-cățelușul, Dinky Doodle... Cîteva dintre aceste filme combinau animația cu filmările «pe viu», și atunci apărea însuși Walter Lantz în cîte un rol episodic... Majoritatea acestor filme au fost, mai tîrziu, difuzate pe posturile TV americane.

În 1927, Lantz pleacă la Hollywood, unde timp de un an de zile este gag-man-ul lui Mack Sennett și Hal Roach. Aceasta a fost unica lui «infidelitate» față de animație, la care revine definitiv în 1928, semnînd un contract de 10 ani cu firma «Universal». Atunci îl creează pe iepurașul Oswald, eroul nenumăratelor filme de animație produse de Carl Laemmle.

Dar personajul care-l va impune nu numai în lumea animației Hollywoodiene ci în întreaga America, se naște abia prin anii '40. «Aveam la Lake Sherwood — povestește Lantz — o cabană unde, împreună cu soția mea, ne odihneam la sfîrșit de săptămînă. Într-un an, spre marea noastră neplăcere, ne-am pomenit cu o veritabilă invazie de ciocănitoare. Făceau un zgomot infernal. Băteau în copaci, în gard, pînă și în acoperiș. Deveniseră de nesuportat, și cum nu exista nici o lege care să împiedice exterminarea lor, m-am hotărît să le împușc ca să-mi recîștig liniștea. M-a oprit însă soția mea, care mi-a sugerat să le observ mai bine, să le urmăresc și să creez un nou personaj pentru viitorul film pe care-l pregăteam. Așa s-a născut Woody».

Prima oară a apărut ca partener a lui Andy Panda, vedeta lui Lantz din acea epocă. Imediat Woody și-a cucerit spectatorii, și bietul ursuleț a început să decadă din grațiile publicului.

Woody însă avea nevoie de o voce. La probele de la studiourile «Universal», printre nenumărații concurenți, s-a prezentat și soția lui Lantz, Grace Stafford. Ea fusese actriță de teatru și de cinema (jucase alături de Paul Muni, Fredrich March, Edward Robinson, Robert Benchley) dar renunțase la carieră din momentul căsătoriei. Ea a cîștigat proba și de atunci i-a «împrumutat» vocea ei lui Woody, a cărei ascensiune vertiginoasă abia începea.

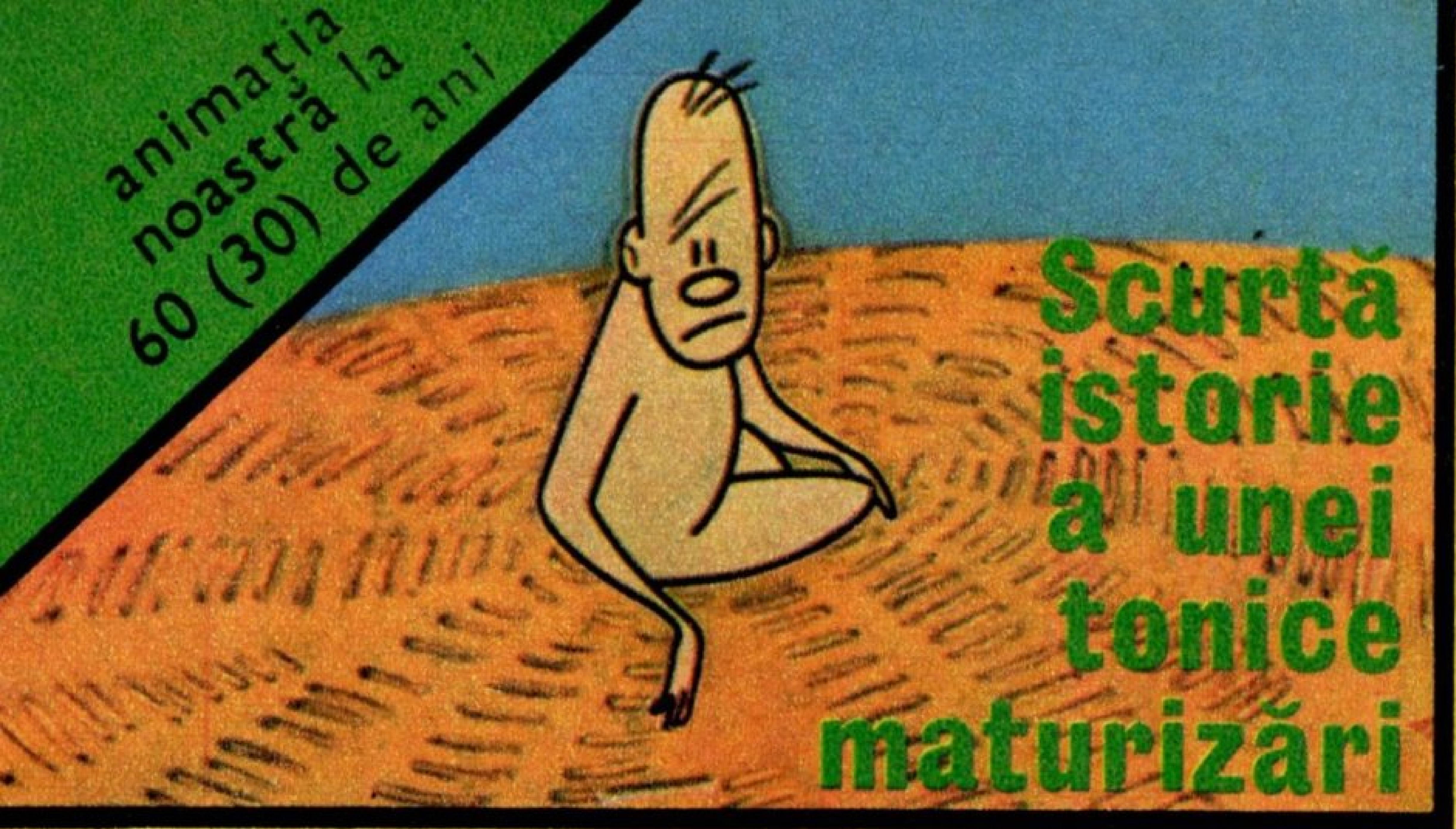
Apariția televiziunii a creat cea mai mare popularitate micuței ciocănitoare, ani de zile, ajunsă vedeta show-urilor de succes. O armată întreagă de desenatori lucrau la sute de episoade cu Woody, care apărea regulat și pe marile și pe micile ecrane americane. Apoi a cucerit lumea întreagă. «Succesul personajului — explică Lantz — s-a datorat în bună parte faptului că nu i-am schimbat niciodată «mediul» și nici nu i-am denaturat caracteristicile inițiale. El reprezintă pentru spectatori genul de ființă care i-ar place fiecăruia să fie: neinhibată, plină de haz, care spune ce simte și face ce-i place. Și cînd e «nervoasă», nu întrece limitele. Ea va continua să placă și să existe în conștiința publicului, multă vreme după ce eu nu voi mai fi».

Cea mai celebră ciocănitoare din lume și Pygmalion-ul ei: Walter Lantz

Se pare că Pygmalionul lui Woody avea dreptate. Ciocănitoarea buclucașă continuă și azi, după 40 de ani ani de la nașterea ei să bucure alte și alte generații, chiar dacă, fără să vrea, și-a eclipsat creatorul, al cărui nume nu este nici măcar trecut în dicționarele uzuale de cinematograf.

Adina TOMESCU

animația noastră la 60 (30) de ani



Scurtă istorie a unei tonice maturizări

Cinema

Sprijinindu-se pe umerii omulețului lui Gopo, faima animației noastre a pătruns în lume datorită marelui premiu obținut la **Festivalul festivalurilor, Cannes. Acest succes l-a stimulat pe fericitul cîștigător care, începînd cu anul 1957, a început să aducă seriei de aventuri a personajului său fel de fel de lauri internaționali dar a avut și meritul de a zămisli un climat favorabil acestui gen socotit pe nedrept de interes periferic. A fost o recunoaștere norocoasă și angajantă. Ea demonstra că filmul realizat prin metoda «imagine cu imagine» nu are numai calitatea de a povesti pățanii pe înțelesul copiilor, ci își poate încărca expresia variată cu tîlcuri majore. A fost momentul unei repezi maturizări. **Scurtă istorie** a devenit o dată cardinală a istoriei animației noastre, și nu numai a noastră. Evident nu era vorba de un început în absolut. Istoria filmului cuprinde și căutările precursorilor, pașii nesiguri ai viitorilor maeștri și chiar eșecurile. Cu trei decenii înaintea lui Gopo, pionierul Aurel Petrescu ataca tema «science-fiction» în naiv-ironicul film (din păcate pierdut) **Păcală pe Lună** (1920). Desenînd precis și construind economic, un alt pionier, Marin Iorda, prefigura în **Haplea** (1927) linia precisă a caricaturii animației noastre cu temă satirică. După aproape trei decenii, debutul lui Gopo cu **Rățoiul neascultător** (1950) relua preocuparea cinematografului nostru pentru filmul desenat și o plasa într-o etapă de febrile căutări. Pe lîngă părintele Omulețului apar alți realizatori entuziasmați de posibilitățile nelimitate ale acestui gen al expresiei concentrate — Bob Călinescu, Olimp Vărășteanu, Iulian Hermeneanu, Matty Aslan și George Sibianu debutează pe rînd în această perioadă, încercînd să se definească încă de la început printr-o grafică personală, experimentînd tehnicile cartoanelor decupate sau păpușilor. Interesant este că încă din acest prim deceniu animația noastră se caracterizează printr-o impresionantă diversitate de stiluri, însușire care se va accentua an de an. Personalitatea artistică atît de puternică a lui Gopo nu a determinat apariția unor epigoni. Acest cîștig are însă și partea lui de neșansă, pentru că în jurul acestui realizator s-ar fi putut alcătui mult rîvnita școală națională. Aspirînd cu încredere la ea, semnalăm cu satisfacție progresele pe care animația noastră le-a făcut în treizeci de ani. Au apărut în acest timp autori cu o grafică de remarcabilă originalitate. Noblețea siluetelor lui Ion Truică, stilizarea personajelor lui Laurențiu Sîrbu, inconfundabila linie caricaturală a lui Horia Ștefănescu sînt elocvente dovezi despre existența unui stil personal. Mereu în căutare de noi formule, animatorii noștri au făcut pași înainte și în domeniul invenției, în înnoirea de tehnici. Pictura sub aparat a lui Sabin Bălașa, animația de plastilină și sîrmă a lui Mihai Bădică, utilizarea obiectelor banale de Isabela Petrașincu, sau opera lui Ion Popescu-Gopo sînt numai cîteva încercări reușite de a valorifica expresivitatea altor procedee decît desenul animat. Maturizarea genului nu putea să se lipsească de perfecționarea dramaturgiei. Formula serialului, care s-a impus după 1975, a adus multe cîștiguri meșteșugului de a povesti cinematografic. Serialele pentru copii **Bălănel** și **Aventuri submarine** sau ciclul pentru adulți **Penelopa** sînt etape importante ale acestui progres.

Dragostea de noutate a animației noastre s-a manifestat în ultimul timp și în simpatia pentru debuturi, în încrederea acordată noilor veniți: Zoltan Szilagyi, Ștefan Anastasiu, Ion Manea și Nicolae Alexi s-au înscris încă de la primul film printre realizatorii cu o certă vocație. Cu aceste forțe proaspete se intră mai optimist în deceniul al 9-lea. Filmul de desen animat a căpătat o nouă vîrstă, cu farmec de o tonică maturitate. Se așteaptă deci de la el nu numai frumuseți, ci și mereu mai multă înțelepciune.

Dana DUMA

Istoria animației noastre în cîteva date

1920 — *Pionierul* **Aurel Petrescu** *prefigurează cu filmul* **Păcală în Lună** *două tendințe constante ale animației noastre viitoare: preferința pentru tematica science-fiction și pentru folclorul național.*

1923 — *Aurel Petrescu inaugurează seria intitulată* **D-ale zilei** *în care sînt ilustrate posibilitățile de adaptare a caricaturii la dinamismul cinematografului.*

1927 — *Un alt pionier,* **Marin Iorda,** *atacă registrul umoristic în* **Haplea,** *film inspirat de pitorescul erou al folclorului național.*

1950 — *Debutează, cu* **Rățoiul neascultător, Ion Popescu Gopo.** *Deși stă sub semnul influenței lui Disney, filmul este prima treaptă spre celebritate a celui care avea să devină cel mai cunoscut cineast român de animație.*

1953 — **Vulpea păcălită** *este filmul de debut al lui* **Bob Călinescu,** *autor care va căuta în toată creația sa să valorifice expresivitatea tehnicii păpușilor și obiectelor.*

1955 — *Debutează* **Olimp Vărășteanu** *(cu* **Pățania vulpoiului),** *autor care va înnobila tehnica cartoanelor decupate.*

1957 — **Scurtă istorie** *marchează cristalizarea stilului Gopo și intrarea animației românești în circuitul mondial prin Marele premiu obținut la Festivalul internațional de la Cannes*

1958 — **Șapte arte** *de Ion Popescu Gopo obține premiul I la Festivalul de la Tours. O nouă confirmare a originalității aurorului.*

1960 — *O nouă aventură a omulețului* **Homo sapiens** *și alte cîteva memorabile succese internaționale ale lui Gopo: premiul Golden Gate la San Francisco și Marele premiu la Karlovy-Vary.*

1964 — *Se înființează studioul* **«Animafilm»,** *Clădirea de pe strada Olteni nr. 45 va adăposti activitatea unor autori cu preocupări diferite, va pune la dispoziție mijloace pentru exersarea unor noi tehnici.*

Ion Popescu Gopo despre 30 de ani de animație românească

Cinema

Se împlinesc în 1980 treizeci de ani de la debutul dumneavoastră. Aniversările sînt prilejul unor plăcute aduceri aminte în legătură cu succesele. Ce-ar fi dacă ne-ați vorbi despre nemulțumirile animatorului după treizeci de ani de activitate?

I.P. Gopo: Trăim în momentul de față una din amărăciunile pe care le furnizează amintirile unor succese pierdute. Pierderea se datorează poate tinereții trecute, poate lipsei de perseverență. Prin anii '60 desenul animat românesc era de circulație mondială. O anchetă făcută printre cineaștii competenți stabilea că deținem unul din primele zece locuri din lume. Acum probabil că n-am mai avea același loc în «top». Aveam pe atunci unul din cele două festivaluri mondiale — Mamaia (celălalt fiind la Annecy) care era considerat un far pentru orientarea animației în lume. Desigur că este o privire nostalgică după treizeci de ani. Consider că ideea, valabilă în general, de a transforma studioul într-o întreprindere economică, are unele dezavantaje pentru că domină aspectul industrial în dauna celui artistic. Lucrul cel mai important este valorificarea producției, difuzarea ei, răspîndirea informațiilor despre realizările noastre. Multe din filmele la care se lucrează patru sau șase luni nu sînt însă reproduse decît în două copii(!) proiectate întîmplător și în condiții de anonimat.

Rep.: Această aniversare nu vă aduce însă aminte că mai aveți unele datorii față de animația noastră?

Animația noastră a pătruns în lume sprijinindu-se pe umerii omulețului lui Gopo

I.P.G.: Îți răspund ca într-un desen animat, fără să țin seama de posibilitățile reale. Îmi imaginez că se deschide ușa și în prag apare Omulețul meu. Dar nu gol pușcă și fără un ban în buzunar, ci ferchezuit și bine dispus și zice: «Maestre, ia-ți pălăria și fulgarinul și hai să mergem să vedem noua construcție a studioului de desen animat». Îmi imaginez că mașina studioului mă poate duce pînă acolo și nu trebuie să iau troleibuzul. Că undeva, pe lîngă Casa Scînteii, într-un loc frumos, cu arbori și cu lac, aș vedea o clădire care să te invite încă de la intrare la imaginație și creație.

Rep.: Să fie oare inspirația atît de dependentă de condițiile exterioare?

I.P.G.: Sigur că da. Imaginați-vă că eu trebuie să desenez un omuleț care dăruiește iubitei sale o floare și dimineața, gîndindu-mă la acest lucru, troleibuzul nu vine la timp, sînt înghesuit și cînd ajung la studio găsesc încăperea neîncălzită pentru că încă nu s-a adus păcura.

Rep.: Să ne întoarcem atunci în vis.

I.P.G.: Deci, intrînd în noua clădire a studioului «Animafilm» aflu încă de la ușă că filmele noastre au mai primit noi premii în străinătate. Intru în atelier și desenez două-trei ore. După aceea ne adunăm, creatorii principali, într-o mică sală unde discutăm, lăudîndu-ne fiecare ce am mai făcut. Sînt sigur că aceste discuții ar fi și odihnitoare, dar și stimulatoare. Ne putem întoarce apoi la lucru, ocupîndu-ne în a doua parte a zilei de probleme tehnice. A propos de tehnică, mă imaginez pe mine făcînd primele probe de animație pe computerul studioului. (Gopo scoate o revistă și îmi arată cîteva fotograme dintr-un film realizat prin această tehnică uluitoare). În concluzie, datoria mea principală, ca și a tuturor celor care se pricep la desenul animat, este să dăm tot ce avem mai bun și să facem în așa fel încît să fim iubiți de cei care ne pot ajuta.

Rep.: Sînteți cineastul român cel mai cunoscut și animatorul cel mai celebru. În jurul dumneavoastră ar fi trebuit să se constituie «școala românească de animație». De ce nu s-a întîmplat așa? Socotiți că se mai poate face ceva?

I.P. Gopo: La noi nu există o școală unde se poate învăța desenul animat. Rămîn perplex cînd văd

(Continuare in pag. 112)

1965 — *Debutează* **Horia Ștefănescu,** *autor satiric de inconfundabilă personalitate. Filmul său* **Gura lumii** *obține premiul I la primul Festival național al filmului de animație de la Mamaia (1966)*

1966 — *Are loc primul* **Festival internațional al filmului de animație de la Mamaia.**

— *debutează* **Sabin Bălașa,** *al cărui film* **Picătura** *este prima încercare românească de aplicare a tehnicii picturii sub aparat.*

1968 — **Dan năzdrăvan** *este filmul de debut al lui* **Ion Truică,** *autor cu o expresie plastică aparte.*

1970 — *Succese internaționale. Trei premii Leul de argint la Festivalul filmului pentru copii de la Veneția pentru:* **Bună dimineața, poveste** *de Luminița Cazacu,* **Mulțumesc, Mihaela** *de Nell Cobar și* **Variațiuni** *de Olimp Vărășteanu.*

1972 — *Originalitatea graficii aduce filmului* **Carnavalul** *de Ion Truică două importante premii internaționale: Medalia de argint la Festivalul internațional al filmului pentru copii de la Veneția și Medalia de bronz la Festivalul internațional de scurt metraj de la Barcelona.*

1973 — **Isabela Petrașincu** *obține pentru filmul de cartoane decupate* **Parada cifrelor,** *Delfinul de aur la Festivalul internațional al filmului pentru copii și tineret de la Teheran.*

1974 — *Calitățile filmului* **Puiul** *de* **Laurențiu Sîrbu** *sînt răsplătite cu premiul Lanterna de aur, la Festivalul internațional al filmului pentru copii și tineret de la Teheran.*

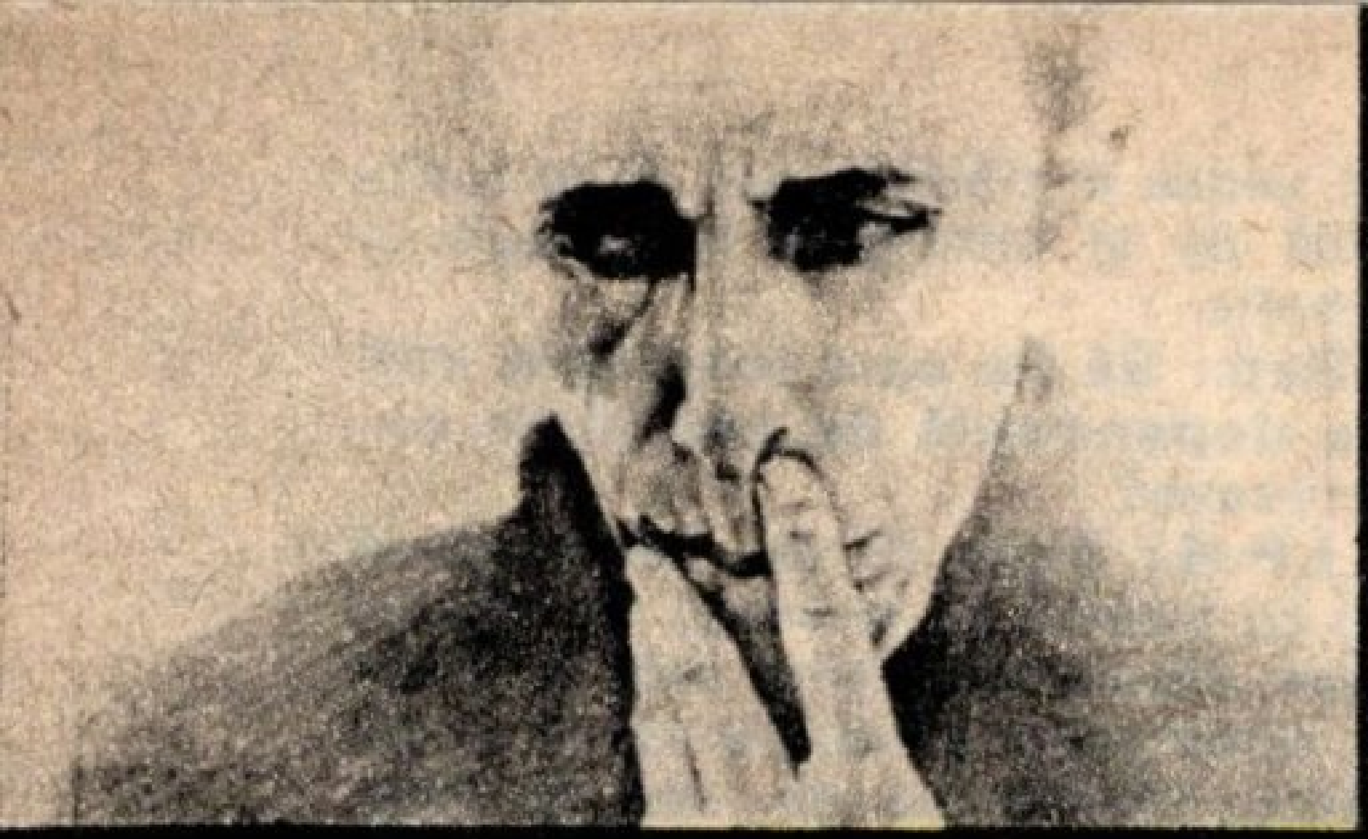
1975 — **Mihai Bădică** *realizează primul film românesc in plastilină,* **Geneza,** *impresionantă probă de stăpînire a artei animației și de arborare a marilor idei filozofice.*

1976 — *Iau naștere două seriale care se vor bucura de succes național și internațional,* **Bălănel** *realizat de* **Artin Badea, Zaharia Buzea, Horia Ștefănescu** *si* **Penelopa,** *in regia* **Luminiței Cazacu.**

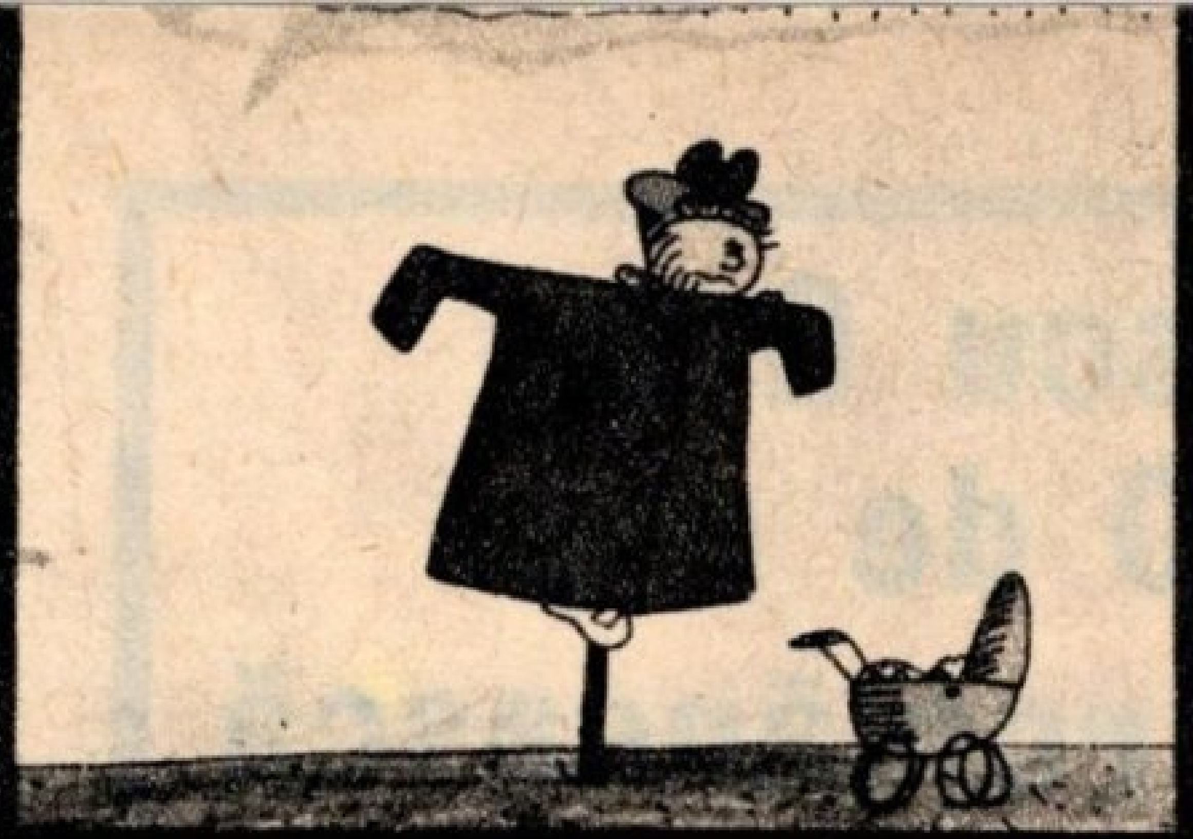
1978 — *Un nou serial de succes,* **Aventuri submarine** *confirmă calitățile profesionale ale realizatorilor de la «Animafilm». Episoadele sînt semnate de* **Victor Antonescu, Laurențiu Sîrbu, Virgil Mocanu**

1979 — *Anul debuturilor situate sub zodia speranței. Patru tineri realizează filme «opera prima» de originală expresie grafică.* **Nodul gordian** *(regia Zoltan Szilagyi),* **Trei pilule greu de înghițit** *(regia Ștefan Anastasiu),* **Casa bunicilor** *(Ion Manea),* **Zmeul** *de Nicolae Alexi.*

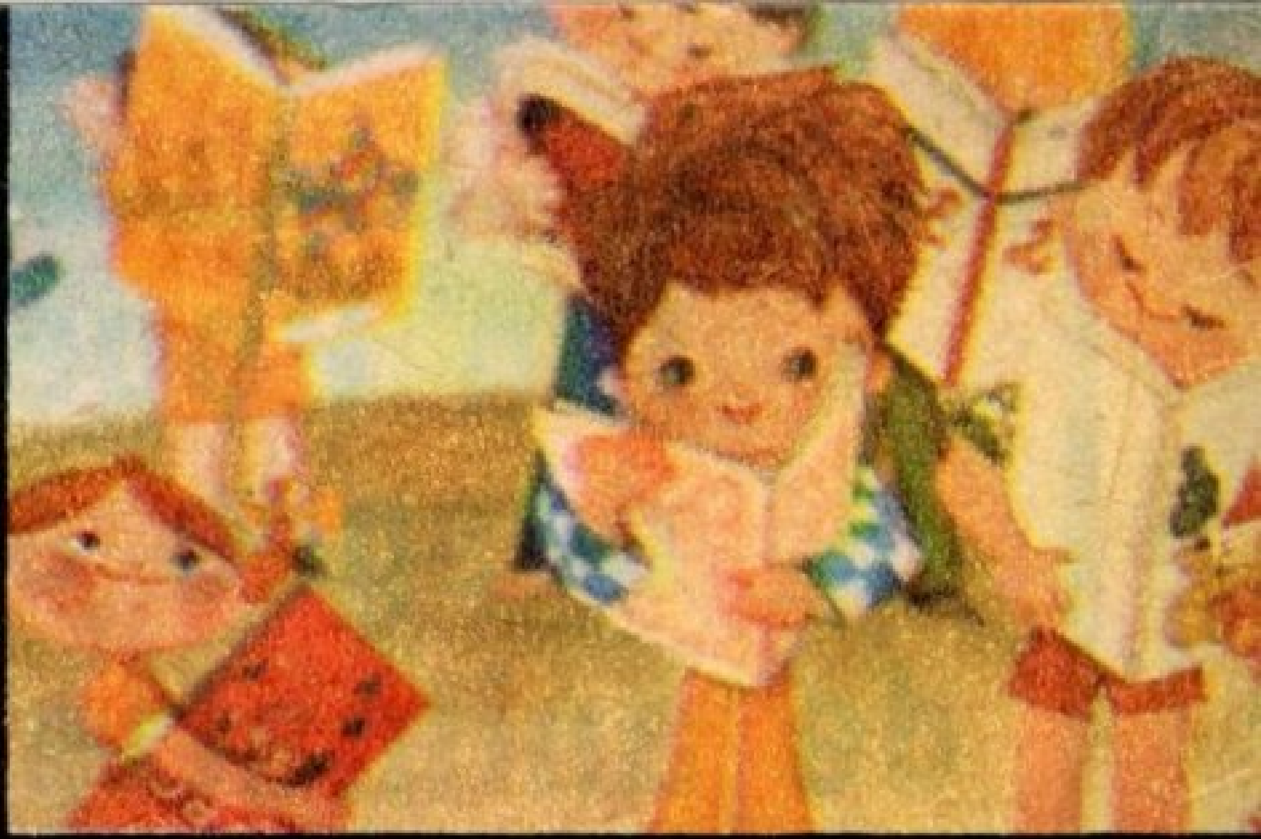
■



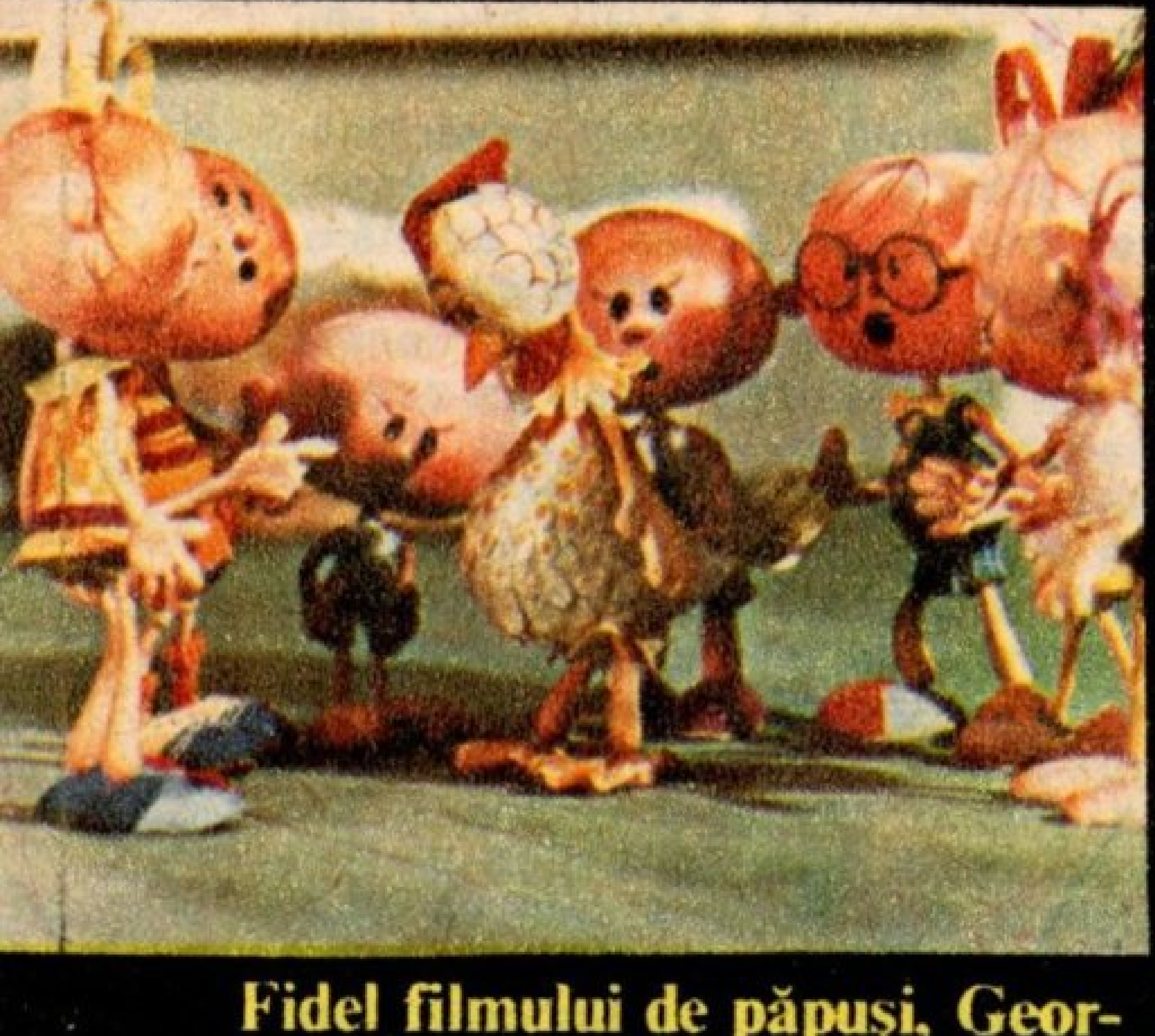
Un debut spectaculos: *Nodul gordian* de Zoltan Szilagyi



Innoiri în limbajul genului satiric: *Trei pilule greu de înghițit* de Ștefan Anastasiu

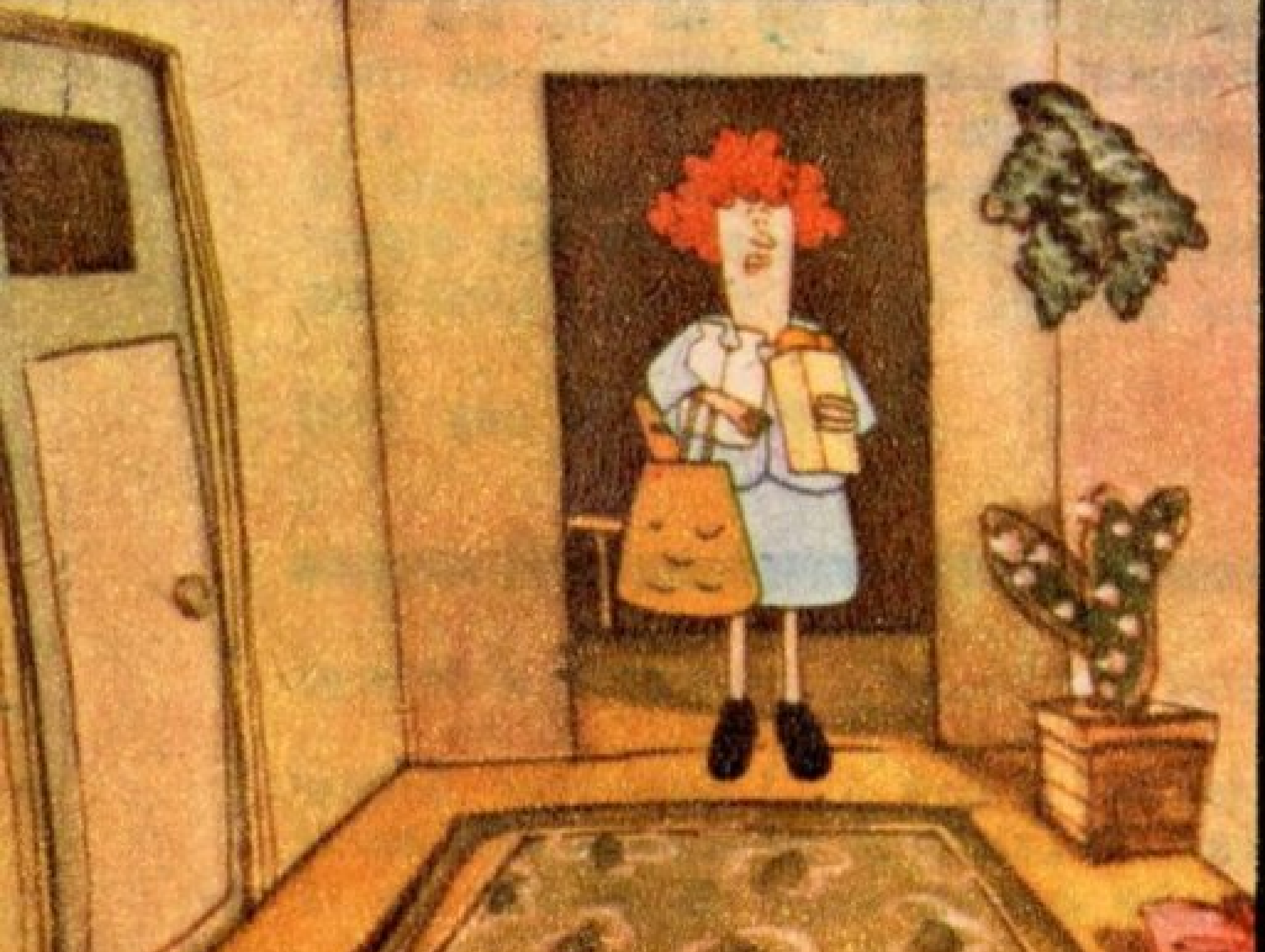


Pledoarie pentru atractivitatea filmului didactic: *Avion de hîrtie* de Tatiana Apahideanu



Fidel filmului de păpuși, George Sibianu a ales adesea registrul satiric: *Găina*

O temă veche de cînd lumea și o nouă viziune asupra ei: *Familia* de Virgil Mocanu



20 de portrete (sumare) de la A la. . . V

● **Florin Angelescu.** A debutat ca autor pentru copii (**Visul lui Boroboață** — 1961 și a rămas fidel acestui gen și tehnicii cartoanelor decupate. Preocuparea pentru perfecționarea laturii dinamice a dramaturgiei îi reușește deplin în ciclul de parodii western avîndu-l ca protagonist pe Bobo (**Aventurile lui Bobo** — 1963, **FarWest** — 1966 și **Cyti** — 1967). Tendința parodică va deveni una din însușirile fundamentale ale stilului său și va fi dezvoltată în serialele **Pic și Poc** (1974—1976) și **Pătrățel** (1977—1978)

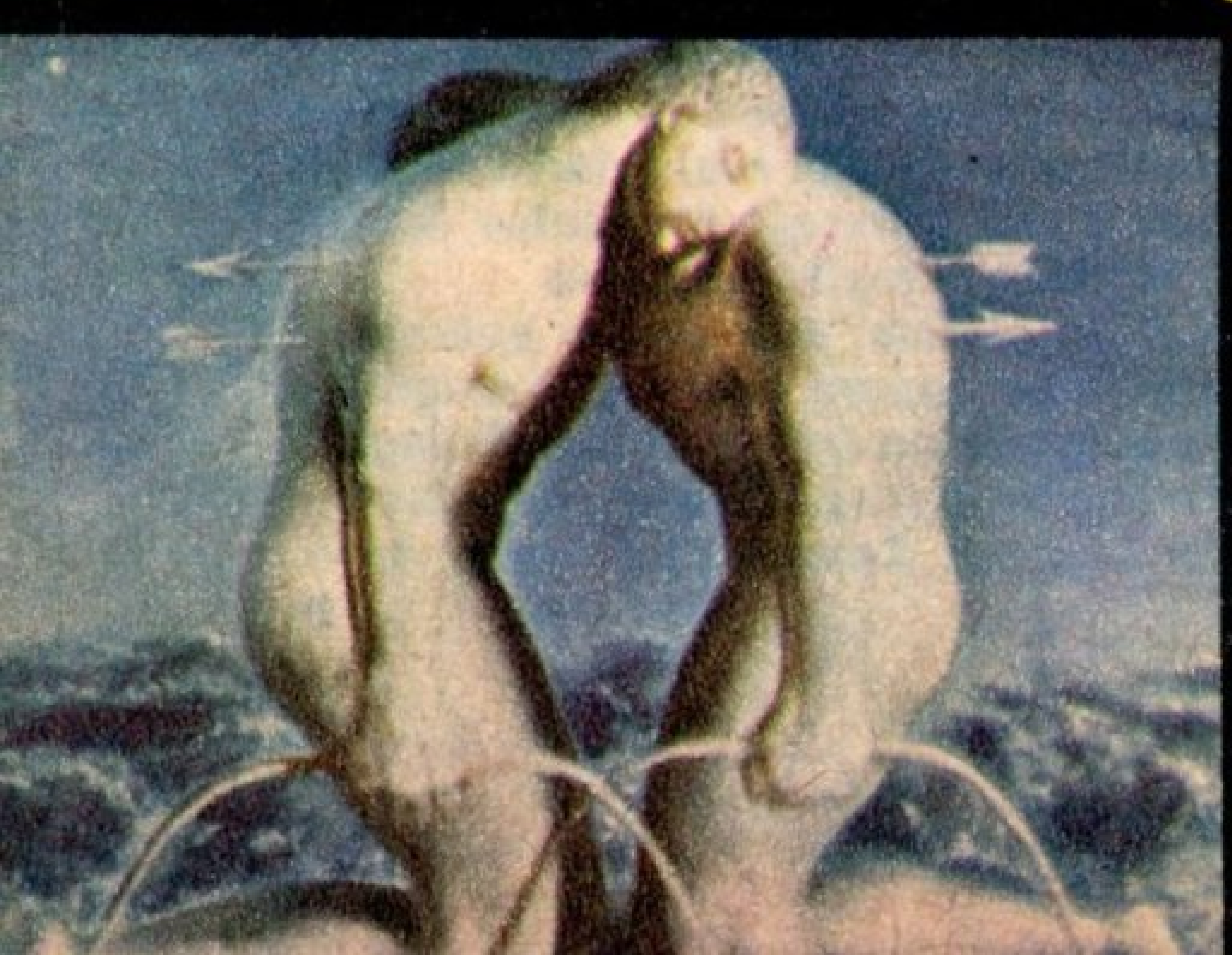
● **Victor Antonescu.** Incepîndu-și activitatea ca autor umoristic și parodic (**Greierele și furnica** — 1969, **Iepurele și broaștele** — 1970 **Robinson Crusoe** — 1971, **Din aventurile lui Fitecine** — 1974), el se dovedește interesat de posibilitățile dinamice ale animației, remarcîndu-se prin ritmul alert și prin vigoarea tiparelor. Aceste calități vor fi pe deplin fructificate în serialul de suspens **Aventuri submarine** inițiat în 1977 și în ciclul science-fiction **Călătorie fantastică.** Este un iscusit profesor de animație îndeplinindu-și cu pasiune datoria de a forma noi generații de realizatori.

● **Tatiana Apahideanu.** Filmul de păpuși a cîștigat prin Tatiana Apahideanu un sensibil autor pentru copii. **Grădina** — 1970, **Cojoacele Dochiei** — 1971, **Fetița de turtă dulce** — 1974, sînt pelicule în care cartoanele decupate sau păpușile capătă admirabilă plasticitate, sugerînd colorate lumi mirifice. Interesantă este și încercarea de film didactic a Tatianei Apahideanu, **Avionul de hîrtie,** 1977 realizat în desen animat.

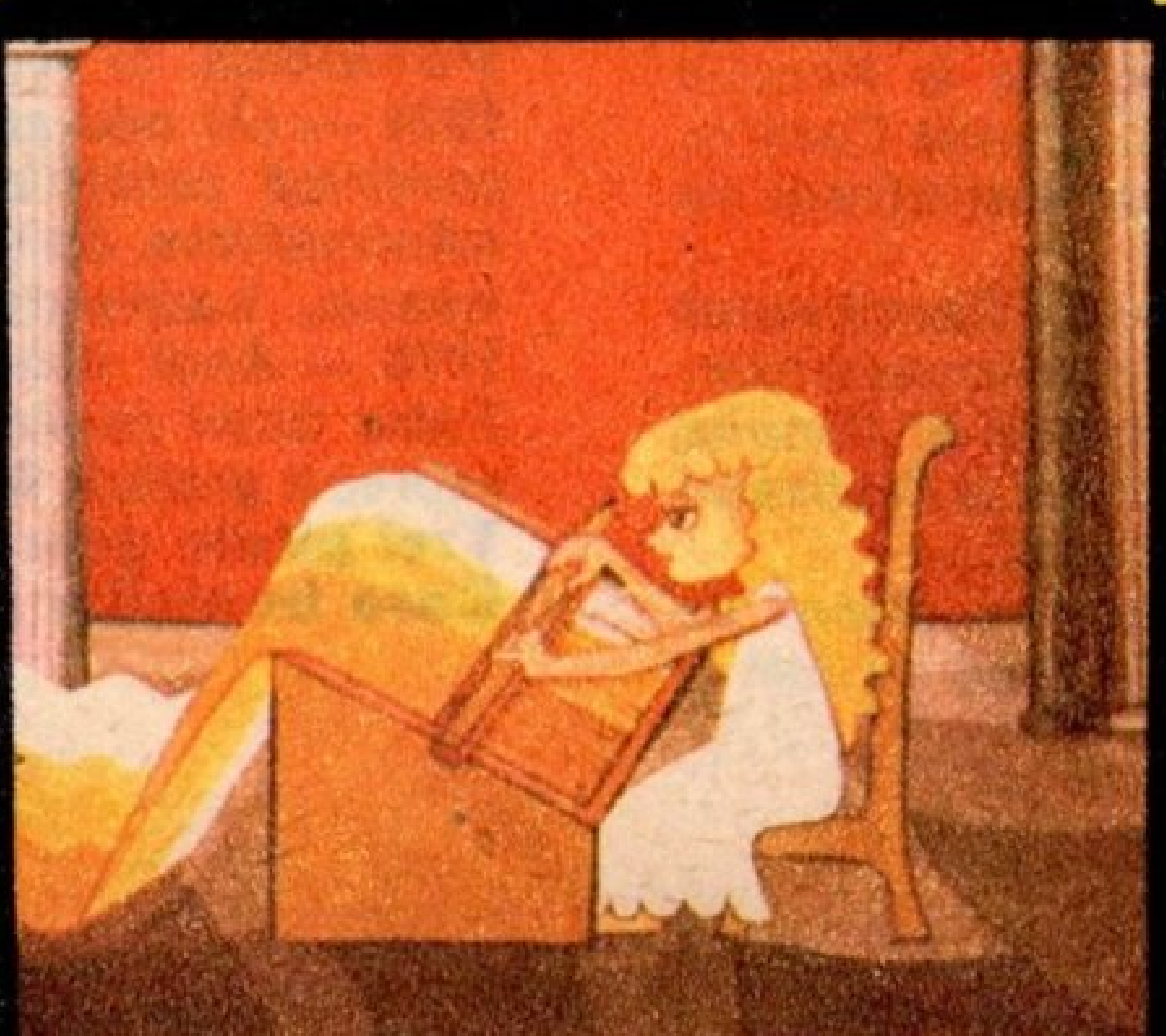
● **Badea Artin.** Inventiv creator de tipaje; părintele veselelor personaje din serialul **Bălănel.** Încă de la debut (cu **Sticletele** — 1963) el se dedică filmului pentru copii, străduindu-se să perfecționeze în cadrul genului meșteșugul de a povesti cinematografic și tehnica gagului.

● **Matty Aslan.** Inimitabil caricaturist, Matty Aslan valorifică în experiența cinematografică concizia și precizia desenului său. Deși debutează cu un film pentru copii (**O poveste cu ursuleți** — 1953) se dedică apoi genului satiric, îm-

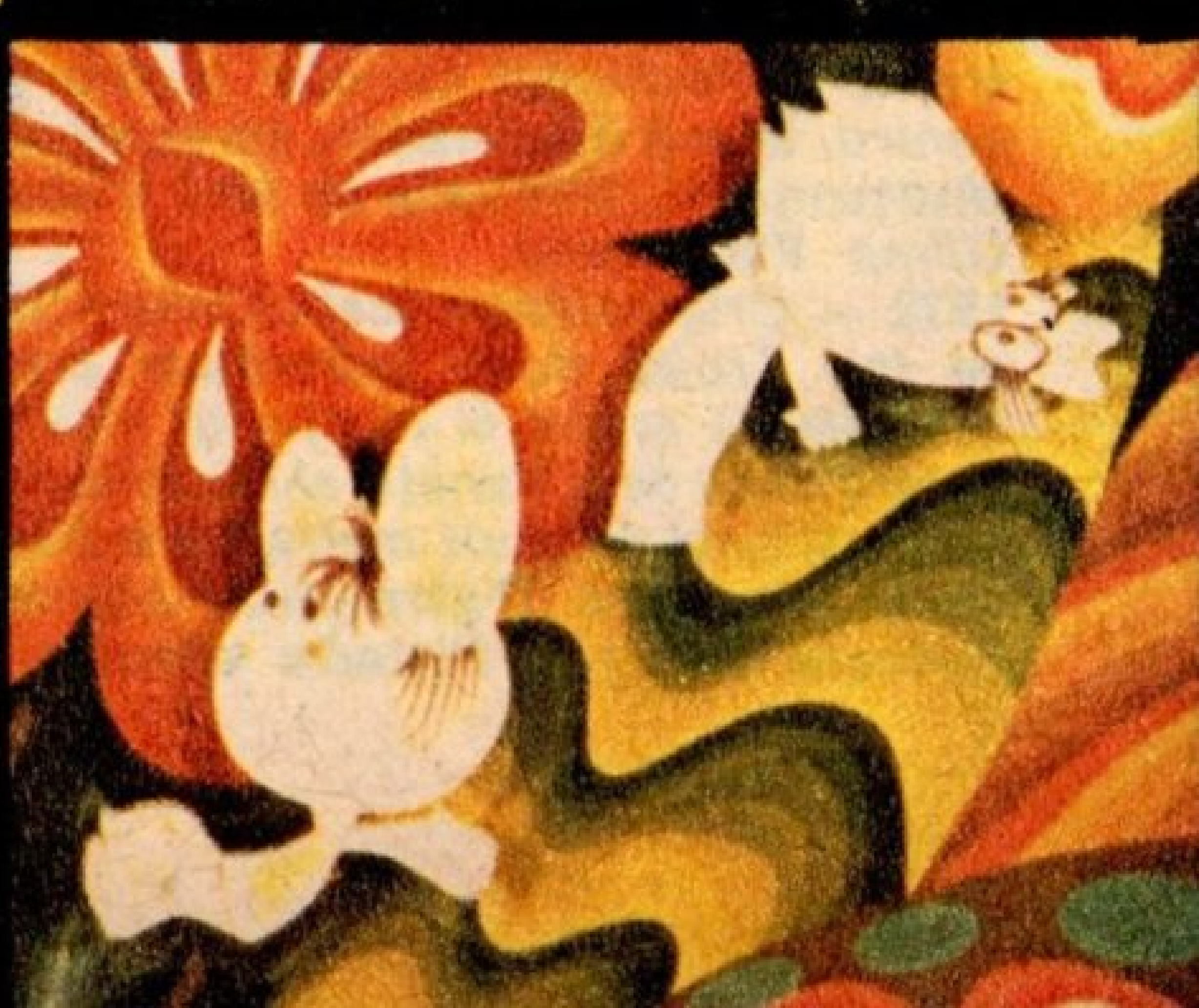
Tensiunea ideilor și fastul compozițiilor plastice: *Exodul spre lumină* de Sabin Bălașa

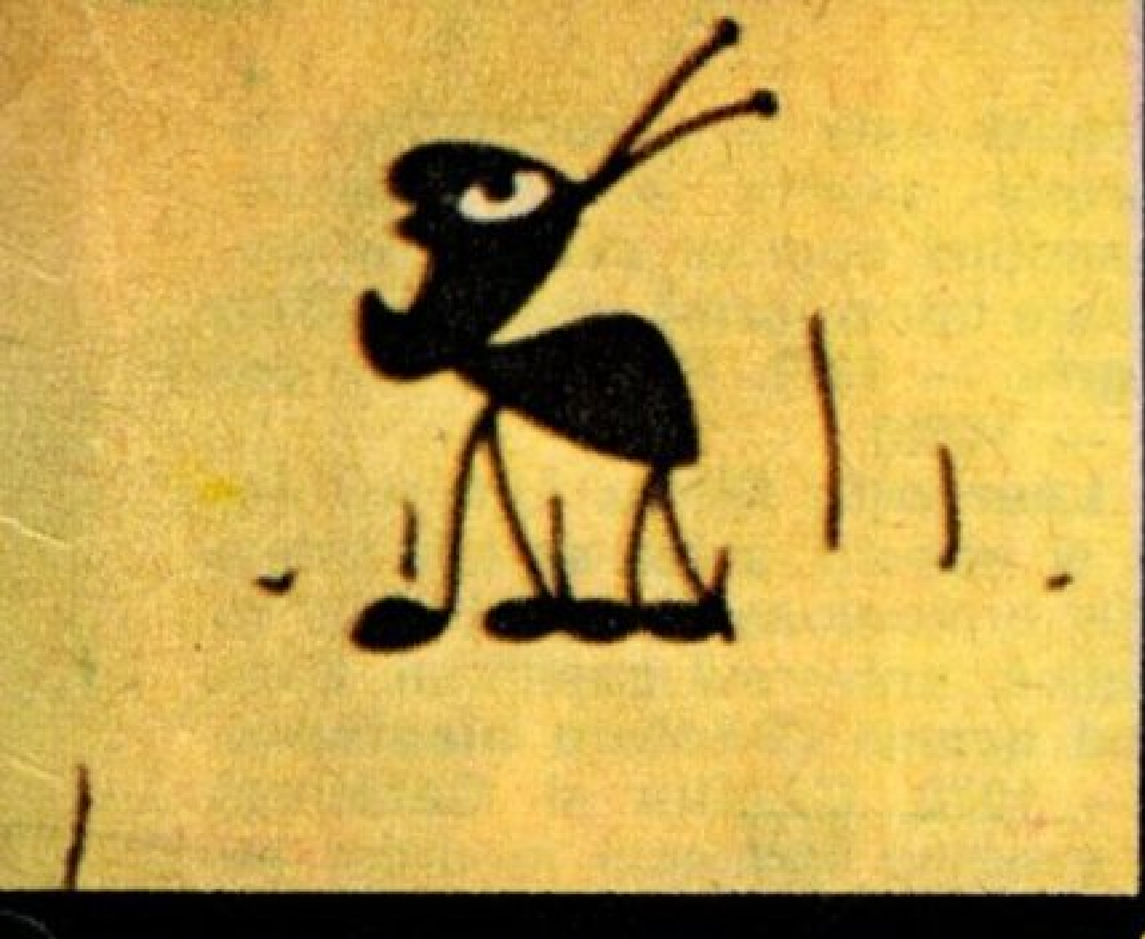


Penelopa, contemporana noastră, în filmele regizate de Luminița Cazacu

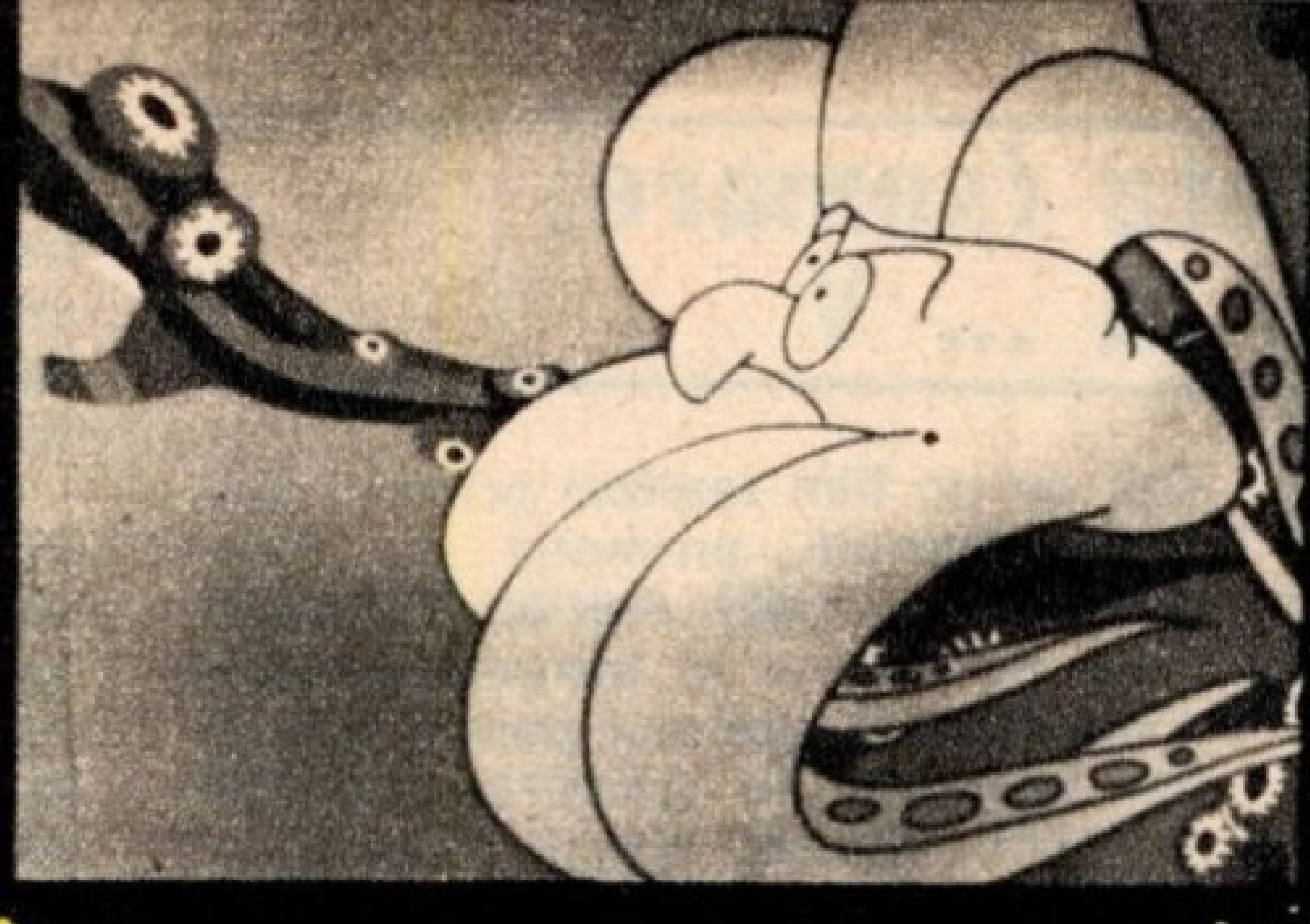


Tandra cromatică a lumii copilăriei: *Șotronul* de Laurențiu Sîrbu

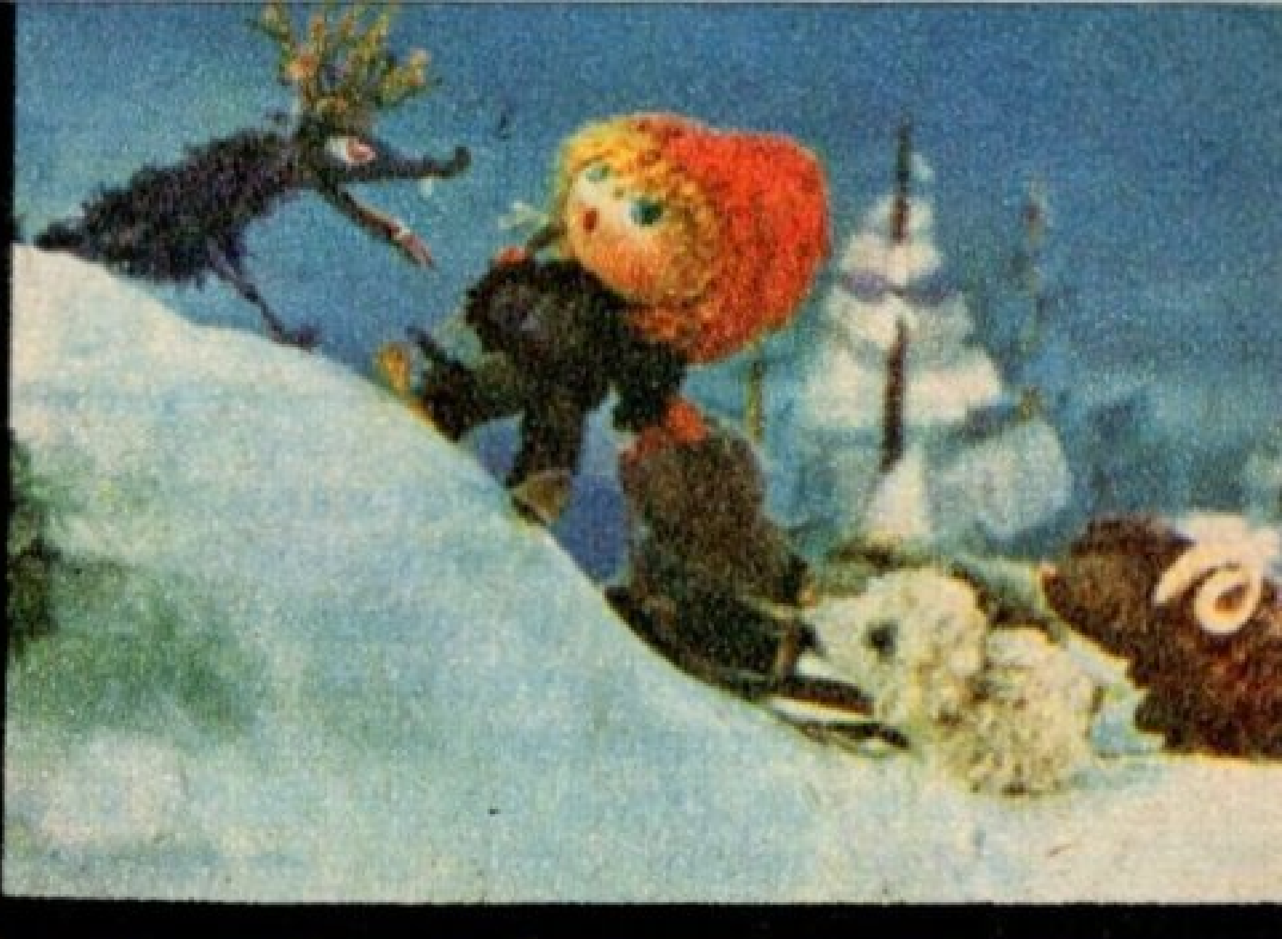




Simplitatea liniei, incisivitatea tonului: *Formica* de Matty Aslan



Elogiul curajului: *Prizonierii caracatiței* de Victor Antonescu (din «Aventuri submarine»)



«Lupul», unul dintre originalii eroi zămisliți din lînă de Isabela Petrașincu

bogățindu-i filmografia cu titluri de referință. **Formica** — 1973, **Organigrame** — 1974, **D-ale organigramei** — 1975 tratează tema birocrației prin mijloace satirice de remarcabilă economie și eficiență umoristică.

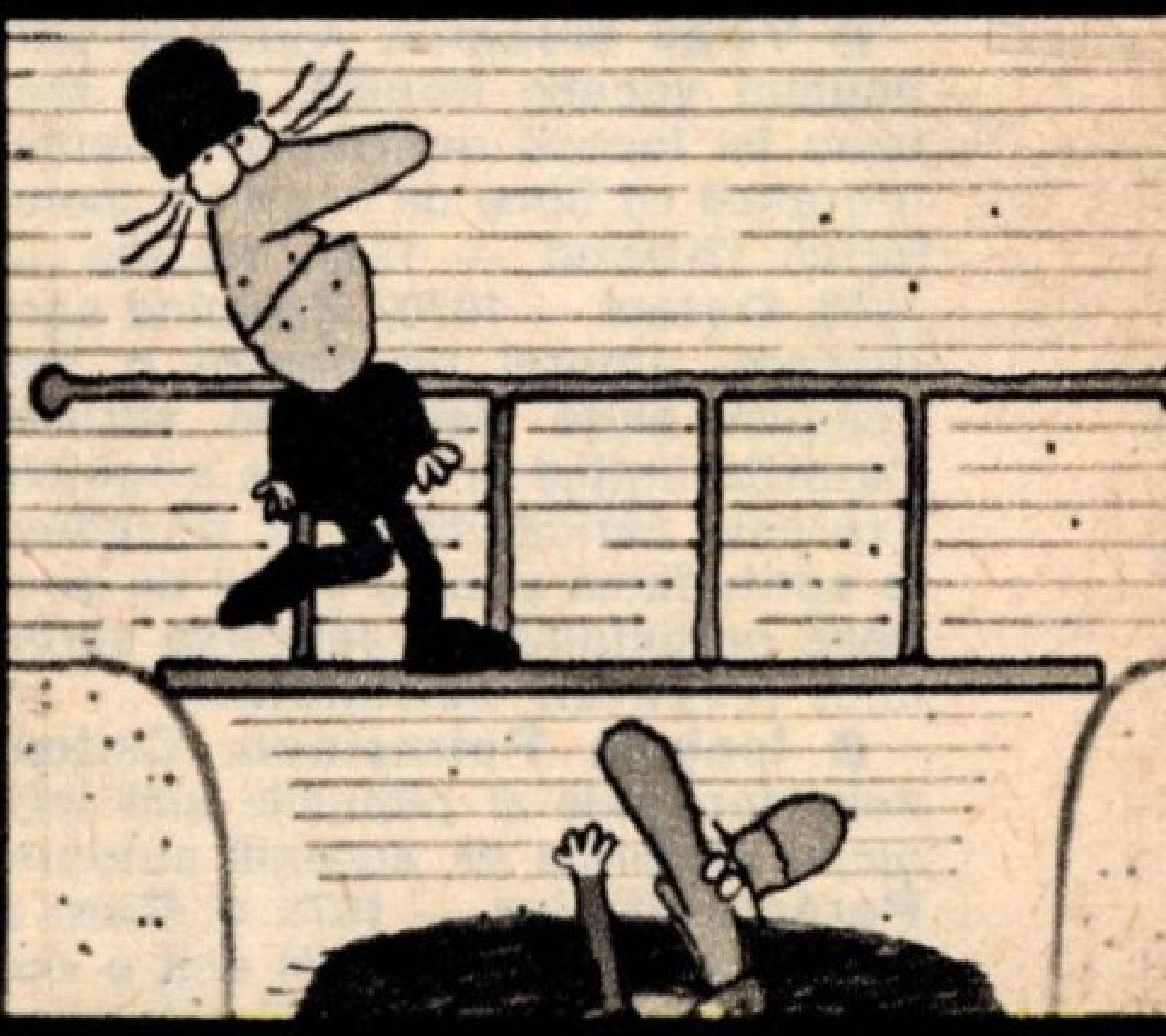
● **Mihai Bădică.** Aparținînd neliniștitei familii artistice a inventatorilor, Mihai Bădică înnobilează prin filmele sale tehnica «obiectelor animate». Animînd păpuși (**Părinți și copii** — 1973, **Șerbetul** — 1979) sau plastilină (**Geneza** — 1975, **Icar** — 1976, **Alter ego** — 1978) el dovedește o surprinzătoare capacitate de a stăpîni materia. Preferința sa pentru tematică gravă apare și în ultima creație, **Metaforă**, unde autorul experimentează o nouă tehnică, aceea a sîrmei.

● **Sabin Bălașa.** Prelungindu-și prin animație preocupările plasticii sale, Bălașa a ales un procedeu potrivit cu personalitatea sa. Pictura sub aparat îi îngăduie să rămînă credincios liniilor și cromaticii sale, folosind mijloacele cinematografice pentru amplificarea viziunii sale și pentru evidențierea detaliilor. **Valul** — 1968, **Întoarcerea în viitor** — 1971, **Galaxia** — 1973, **Odă** — 1976 sau **Exodul spre lumină** — 1976 sînt creațiile cele mai importante, dovedind preferința pentru tema genezei și a cuplului.

● **Luminița Cazacu.** Migăloasa tehnică a cartoanelor decupate a ajutat-o la început pe Luminița Cazacu să închipuie lumi de basm (**Bună dimineața, poveste** — 1970, **Cine a pierdut girafa** — 1973). Mai tîrziu posibilitățile i-au fost pe deplin exploatate în serialul avînd-o ca protagonistă pe Penelopa, unde geometrismul armonios al formelor intră într-un vesel contrast cu mesajul satiric al întîmplărilor. Inițiat prin **Condiția Penelopei** — 1976, ciclul continuă să trateze în registru umoristic delicata temă a condiției femeii, autoarea avînd grijă să atragă atenția contemporanilor că este vorba și despre moravurile lor.

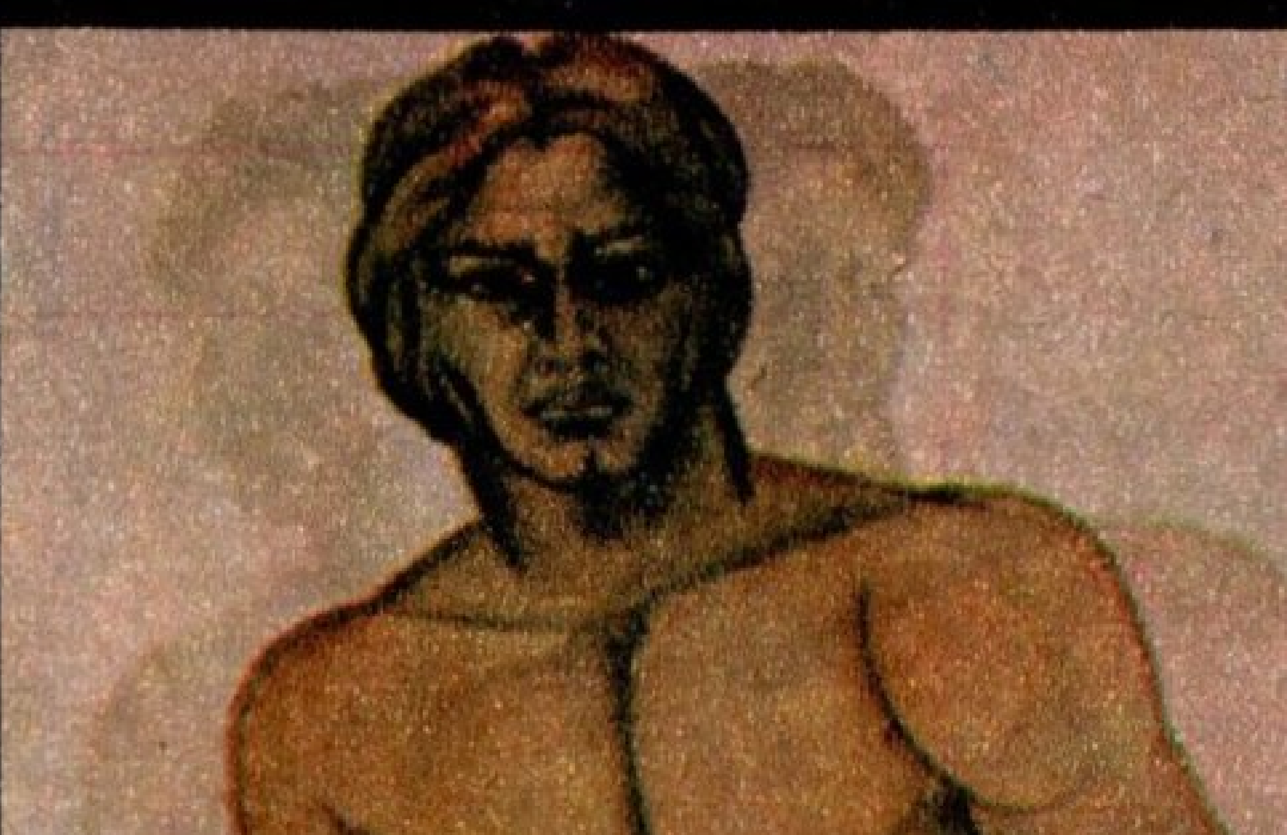
● **Bob Călinescu.** Pionier al animației românești, cu o filmografie de peste 50 de titluri, Bob Călinescu rămîne fidel filmului de păpuși în întreaga creație. Adresîndu-se în general copiilor, **Vulpea păcălită** — 1953, **Năzdrăvanii** — 1955, **Cocenel** — 1965, **Cîntec pentru o veveriță**–1972), el se dedică și temelor satirice (**Cuiul** — 1963, **Calomnierea calomniei** — 1970) sau inspirației folclorice (**Rapsodie în lemn,** — 1960; **Fresca** — 1979). Preocuparea pentru originalitatea dramaturgiei se conjugă mereu cu atenția acordată ritmului.

● **Nell Cobar.** Celebru datorită personajului Mihaelei, familiara prezentă a emisiunii TV «1001 seri», Nell Cobar este desigur un inspirat autor pentru copii. **Băiatul care făcea totul pe jumătate** — 1964, **Nota trei** — 1965 și seria **Mihaela** o dovedesc elocvent. Adevărata lui vocație este însă genul satiric, unde expresia caricaturală îl ajută să sancționeze moravuri contemporane (**Le and Leo** — 1971, **Adresantul cunoscut** — 1973, **Zig-zag** — 1974, **Curat-murdar** — 1979). Stilul eliptic al filmului-pilulă înlesnește fluența gagului și determină o linie fermă a desenului.



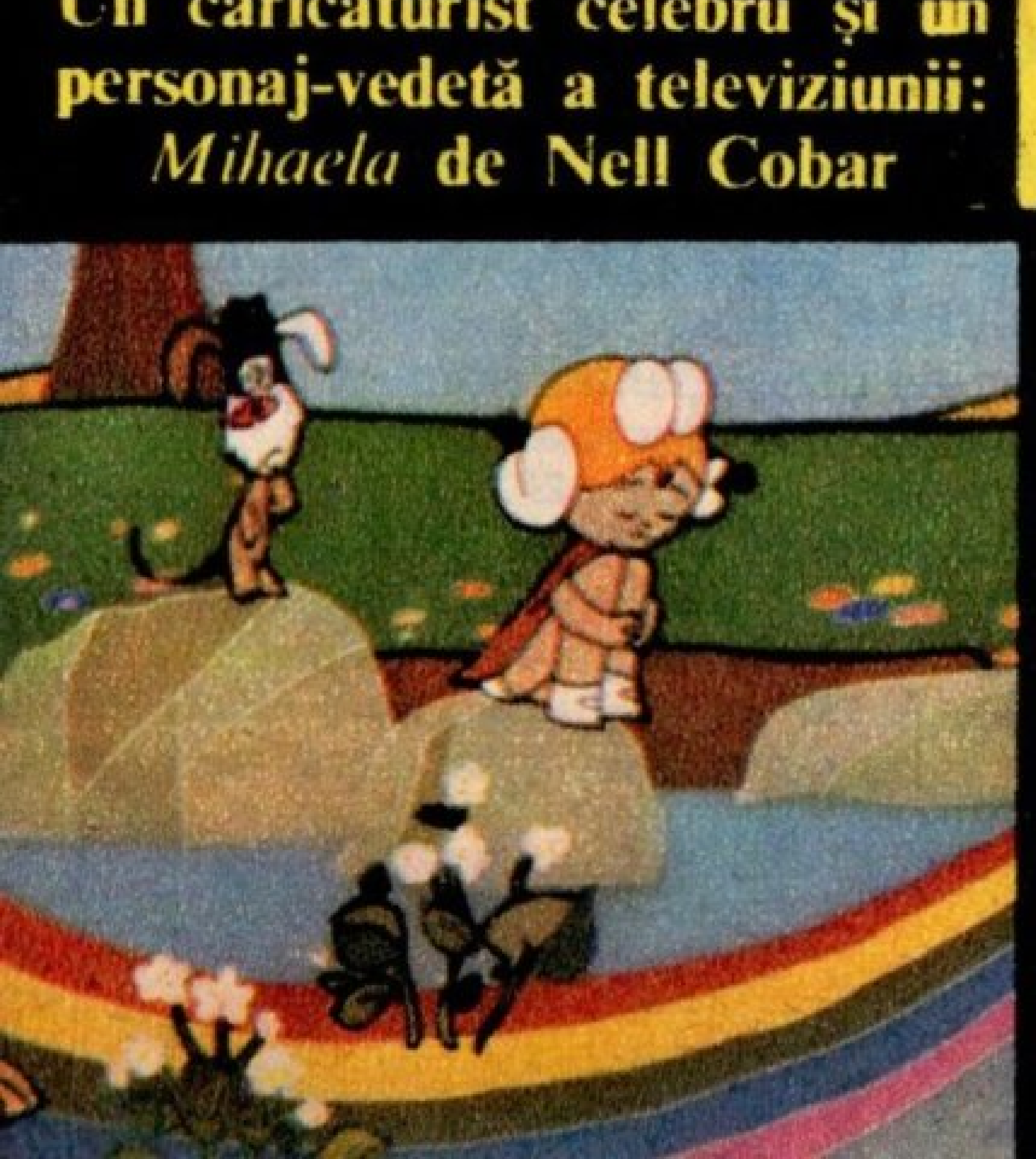
Țepi-i lui Horia Ștefănescu, model de concizie a liniei și eficiență a caricaturii

Mereu preocupat de filmul-parabolă: Adrian Petringenaru și *Principiul lanului*

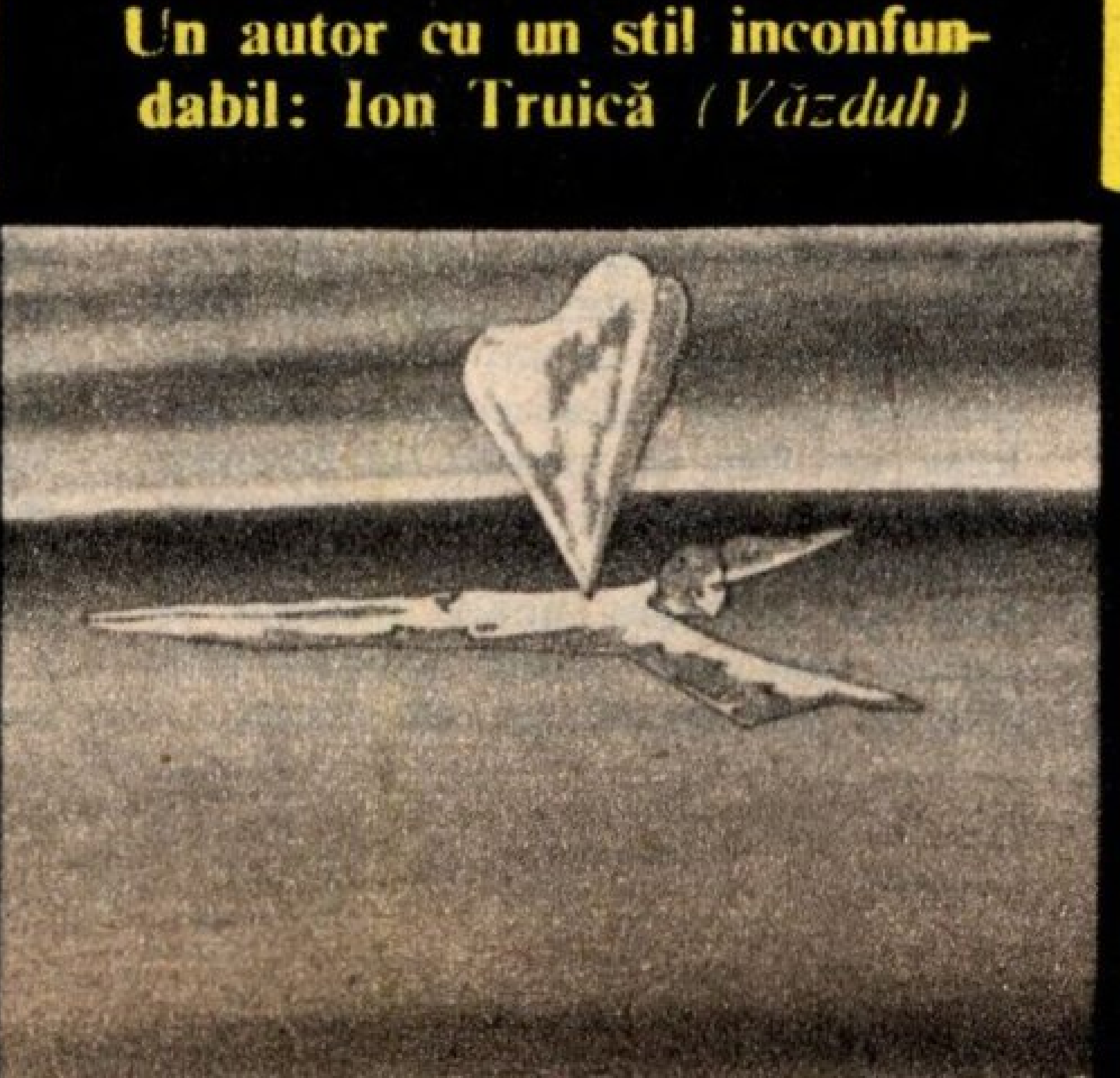


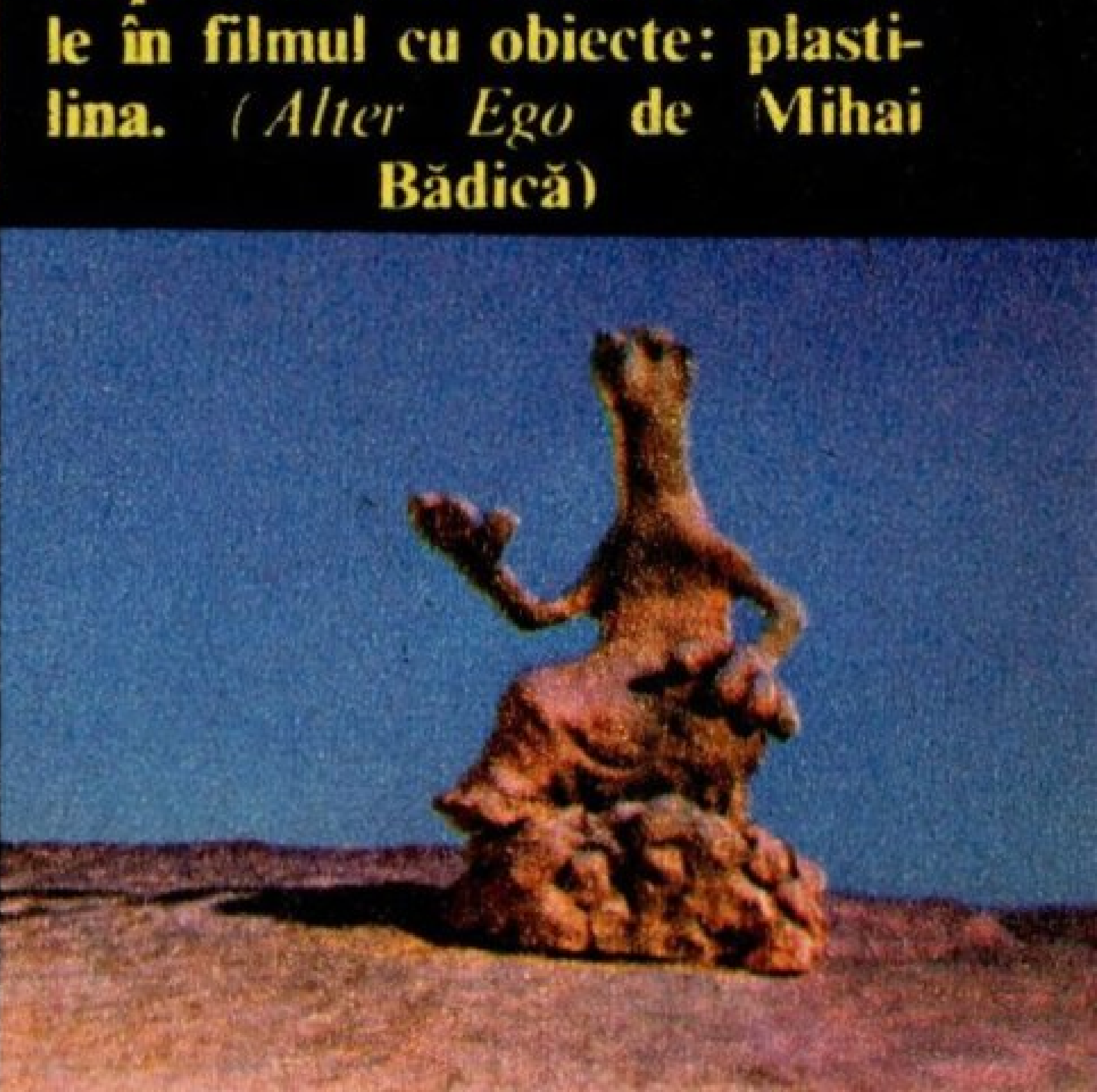
Expresivitatea noilor materiale în filmul cu obiecte: plastilina. (*Alter Ego* de Mihai Bădică)

Un caricaturist celebru și un personaj-vedetă a televiziunii: *Mihaela* de Nell Cobar



Un autor cu un stil inconfundabil: Ion Truică (*Văzduh*)





20 de portrete (sumare) de la A la ... V

● **Iuliana Hermeneanu.** Făcînd parte din familia entuziaştilor pionieri ai animaţiei româneşti (debut în 1953 cu **O poveste cu iepuraşi**), Iulian Hermeneanu are azi o filmografie de peste 50 de titluri. Fidel autor pentru copii, el se remarcă prin calitatea tipajelor şi prin cromatica tonică a desenului. Dintre filmele sale merită amintite **Alfabetul** — 1958, **Zîna de cerneală** — 1961, **Mătura năzdrăvană** — 1962, **Piticul Cipi** — 1972.

● **Virgil Mocanu.** Autor de particulară vocaţie ironică, Virgil Mocanu îşi începe activitatea cinematografică cu filme de expresie metaforică (**Soclul** — 1965, **Paiaţa** — 1968, **Detect** — 1970). Evoluînd spre realism, umorul lui capătă o mai apăsată alură satirică în serialul **Familia** (iniţiat în 1974) de originală expresie caricaturală. Îşi dovedeşte aptitudinea pentru genul de suspens participînd la realizarea serialului **Aventuri submarine.**

● **Isabela Petraşincu.** Cartoanele decupate şi păpuşile sînt tehnicile preferate de această autoare. **Parada cifrelor** — 1973 şi **Cum a plecat nota trei** — 1974 sînt o dovadă că filmul pentru copii este compatibil cu expresia grafică stilizată şi eliptică. În **Lîna** (1978) şi **Lupul** — 1979, ea valorifică posibilităţile expresive ale unui nou material «de animat»: lîna.

● **Adrian Petringenaru.** Debutînd cu un film realizat printr-o tehnică originală, animaţia de măşti (**Brezaia — 1968**), Adrian Petringenaru dovedeşte în întreaga creaţie o particulară pasiune pentru noutatea formulei. **În pădurea lui Ion** — 1973, **Bizanţ după Bizanţ** — 1971 şi **Călătoria lui Ion** — 1974 au o plastică ce aminteşte icoanele pe sticlă. **Cale lungă** — 1976 exploatează expresivitatea alb-negrului iar **Expertiză de artă** — 1980 adoptă tehnica cartoanelor decupate. Caracteristic pentru acest autor este gravitatea tematicii, preferinţa pentru metafora filozofică.

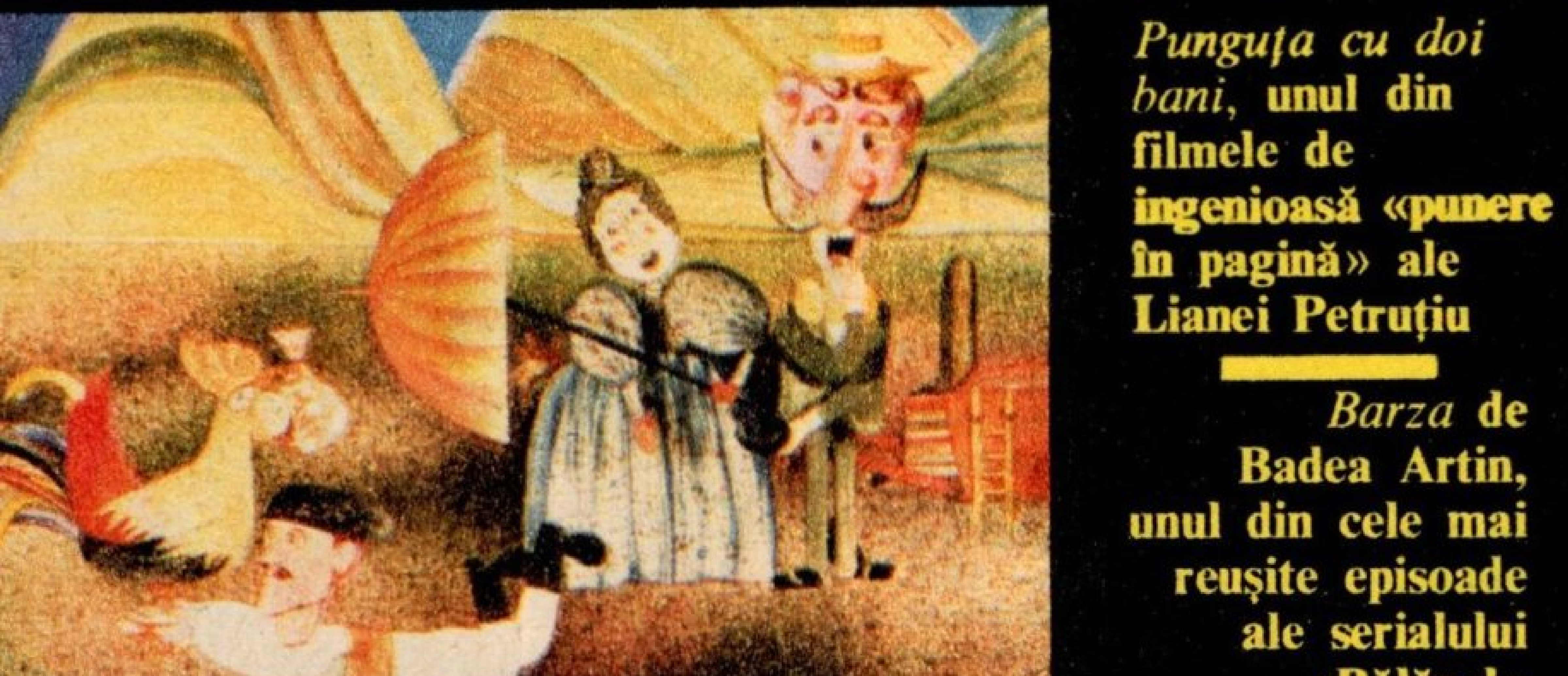
● **Liana Petruţiu.** Cartoanele decupate şi păpuşile devin în viziunea Lilianei Petruţiu tehnici ale unei animaţii poetice. **Hai la circ** — 1967 **Băiatul şi porumbelul** — 1968, **Punguţa cu doi bani** — 1974 sau **Să ne jucăm de-a Terra** — 1977 sînt titlurile cele mai importante ale filmografiei sale. Caracteristic pentru stilul autoarei este ingeniozitatea decorului şi rafinamentul cromatic.

● **George Sibianu.** Unul dintre primii autori de păpuşi (debut în 1957 cu **De ce n-are ursul coadă**), George Sibianu aplică în general această tehnică filmului de copii. De remarcat este preferinţa sa pentru o dramaturgie preocupată de cheia morală, de evidenţierea valorilor etice (**Împărăţia leneşilor** — 1960, **Prostia omenească** — 1968, **Visul unei pierde-vară**, 1973). Interesantă este şi preocuparea regizorului pentru filmul didactic, transmiţînd copiilor cunoştinţe elementare într-o formă atractivă (**Bob de grîu** — 1977, **Picătura de petrol** — 1980)

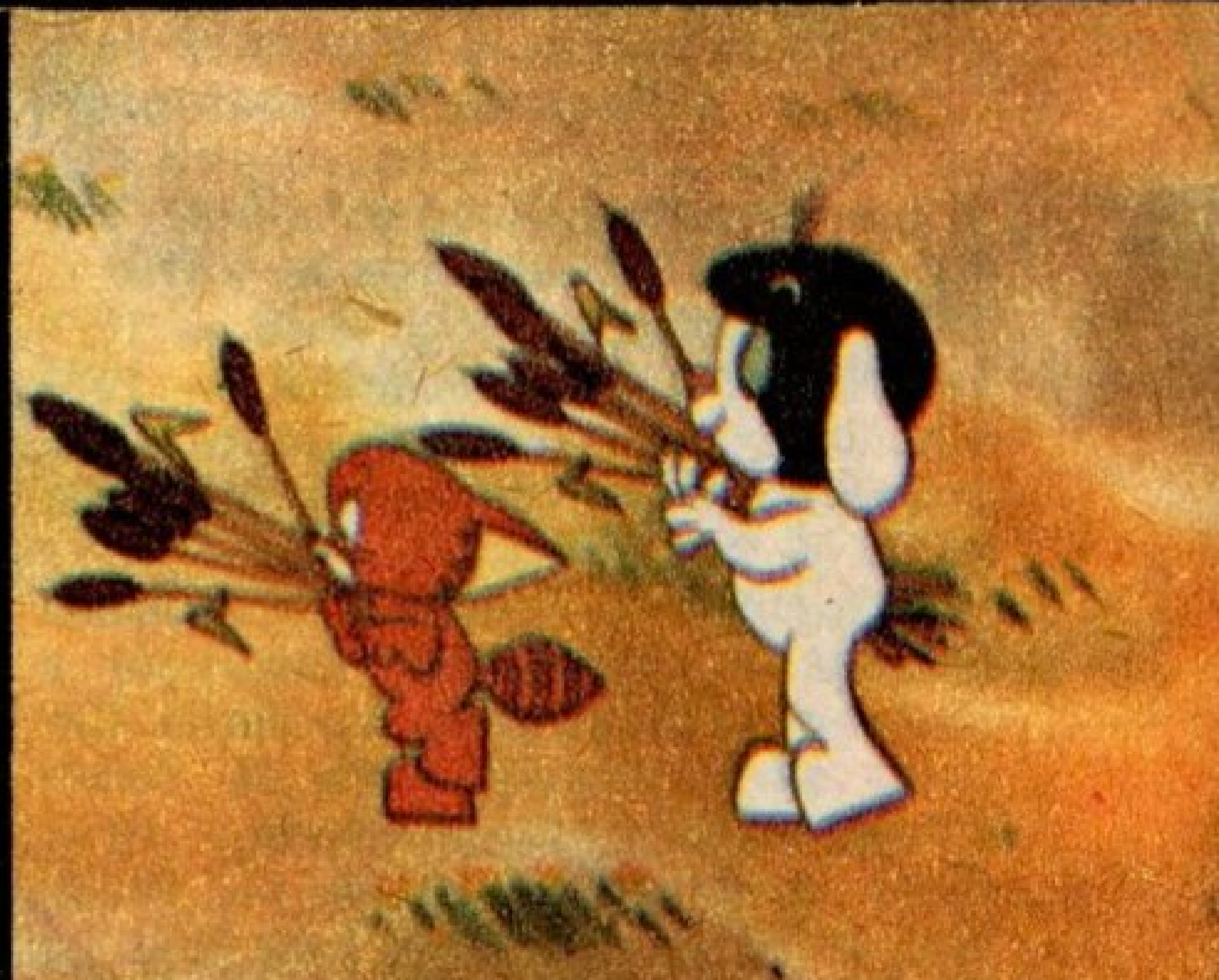
● **Laurenţiu Sîrbu.** Lirismul delicat al acestui autor se află într-o relaţie armonioasă cu preferinţa sa tematică, universul copilăriei. Ecranizînd basme (**Băutura blestemată** — 1970, **Cătălin şi Cătălina**) sau evocînd farmecul jocurilor infantile (**Şotronul** — 1975, **Fereastra** — 1977), el îşi concentrează atenţia asupra atmosferei, stilizează desenul şi dramaturgia şi concepe un cadru scenografic de rafinată cromatică.

● **Horia Ştefănescu.** Autor generos, înzestrat pentru satiră, Horia Ştefănescu impresionează prin consecvenţa preocupărilor tematice şi prin deplina stăpînire a mijloacelor genului. Ecranizînd fabule (**Dreptatea leului** — 1969, **Leul şi şoarecele** (ciclul Ţepi) sau participînd la realizarea serialului pentru copii **Bălănel**, el păstrează însuşirile esenţiale ale stilului său: precizia liniei caricaturale, sarcasmul, viteza gagului.

● **Ion Truică.** Siluetele fragile, mişcările hieratice şi rafinamentul culorilor sînt elemente fundamentale ale stilului autorului. Preocupat constant de condiţia artistului, Ion Truică traduce în imagini opere literare dedicate ei. **Carnavalul** — 1973, **Marea zidire** — 1974, **Hidalgo** — 1976, **Furtuna** — 1977 şi **Prinţul fericit** — 1980, sînt filmele cele mai importante ale acestui autor cu o inconfundabilă expresie grafică.



Punguţa cu doi bani, unul din filmele de ingenioasă «punere în pagină» ale Lianei Petruţiu



Barza de Badea Artin, unul din cele mai reuşite episoade ale serialului «Bălănel»

Ion Popescu Gopo

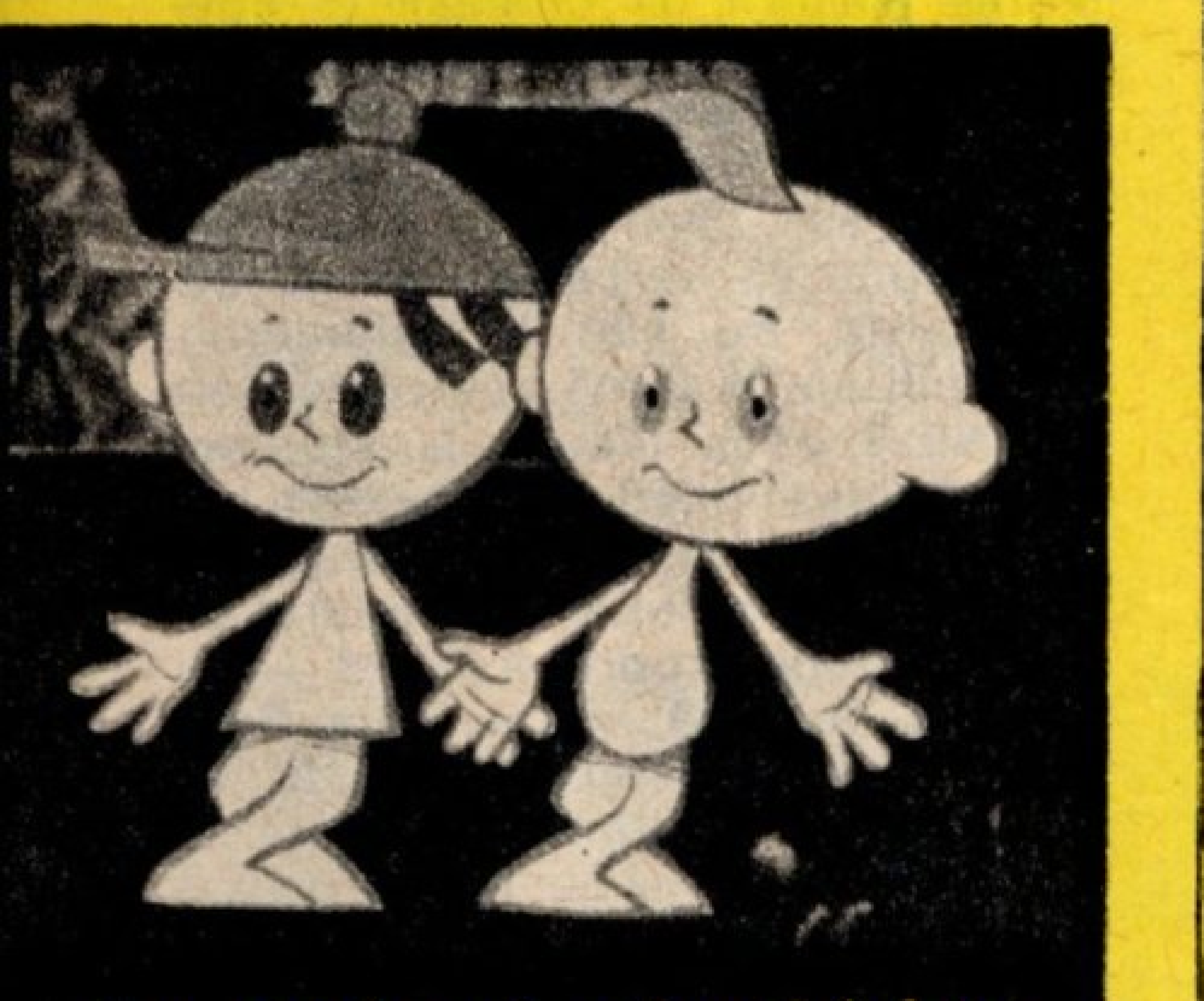
(Urmare din pag. 109)

că pentru a fi angajat aici este nevoie de studii superioare. Cred că la desenul animat adevărata diplomă este munca pe care poate să o facă un om de talent. Este foarte important ca aceşti candidaţi să aibă un mod aparte de a gîndi. Animaţia este «un al naturii lucru, ceva», nu seamănă cu nimic şi are alte legi cinematografice. În lumea aceasta atît de perfecţionată în care computerele îşi fac loc în acest gen de film, singura cale spre reuşită nu poate fi decît ideea. Din 1950 şi pînă în 1956 m-am străduit, împreună cu toţi colaboratorii, să realizez un film la nivelul lui Disney. Eforturile noastre erau zadarnice. Şi atunci, în 1957, văzînd că nu putem să obţinem acele mişcări şi culori, am pus punct acestei ambiţii şi am pornit pe alt drum...

Rep.: Se pare că pe cel bun.

I.P.G.: Am renunţat să imităm, să ne ascundem defectele şi am apărut aşa cum eram în faţa lumii, adică la posibilităţile de atunci, schimbînd poveştile pentru copii cu unele grave pentru oameni mari. Acum se văd destule filme cu teme majore, dar în 1957, a face «o istorie a lumii în cinci minute» părea imposibil. Ideea ne-a adus succesul. Poate că acum este timpul de a aborda un alt imposibil, mai nou, mai neaşteptat. Nu ştiu dacă eu,

● **Olimp Vărășteanu.** «Pionier» cu stimabilă filmografie, Olimp Vărășteanu își desfășoară întreaga activitate (începută în 1966 cu **Pățania vulpoiului**) sub semnul preocupării pentru genul «de copii» și pentru cel satiric. **Zdreanță** — 1956, **Voinicel** — 1960, **Cinci săptămîni în balon** — 1955 sau recentul serial **Pătrățel** se remarcă prin gratia tipajelor, prin ironia amabilă și delicatețea culorilor. Ca autor satiric (**Superstițiosul** — 1956, **Nimic despre Arhimede** — 1965, **Îngerul împușcat** — 1967, **Pilule satirice** — 1980), el include întotdeauna în avertismentele sale satirice un gînd înțelept, un semn de încredere în putința de corectare a moravurilor.



Un pionier al animației înțelegînd nevoia de serial: Olimp Vărășteanu și *Pic și Poc*

Un original personaj al filmului de păpuși: *Cocenel* de Bob Călinescu

poate altcineva, care ar ști să afle de la mine cum se face asta. Poate că ar putea și singur, dar ar fi păcat. Sînt multe experiențe pe care le-am valorificat dacă am putea folosi băncile unei școli, dacă le-am analiza în mod organizat.

Rep.: Ce așteptați de la tînăra generație?

I.P.G.: Colaborarea.

Rep.: Doar atît?

Dana DUMA

Animația românească în presa străină

În ziarul «La Nuova Sardegna» din noiembrie '79, a apărut un ciclu de trei articole de Mario Pintus, dedicate filmului românesc de animație. Sub titlul «Lumea populată de eroii de hîrtie», Pintus prezintă acel gen cinematografic care «transpune tehnica mult încercată a vignettei moderne în filme scurte care au savoarea glumei și capacitatea de a sintetiza, în puține imagini, idei foarte diverse și actuale, avînd în centrul povestirii, omul și lumea sa».

Despre filmele regizorului și desenatorului Nell Cobar (autorul binecunoscutului serial «Mihaela») se spune: «Merită amintită acuratețea desenului și gustul neîndoielnic pe care Cobar îl demonstrează în folosirea armonioasă a culorii și nu trebuie neglijate nici unele din temele tratate». În categoria filmelor de animație de intenție didactică și educativă, alături de serialul lui Nell Cobar, trebuie citat nu mai puțin îndrăgitul **Bălănel**, creația lui Artin Badea.

Ca exemple de filme inspirate din nesecata bogăție tematică a fabulelor sau, mai des, a acelor tradiții populare înrădăcinate în societatea românească, sînt citate filmul lui George Sibianu, **Prostia omenească** și filmul lui Virgil Mocanu, **Aventuri în lumea fabulelor**, în care autorul face «o tentativă de a elibera figura de forme prea bogate pentru a afirma un nou gen, mai esențial și liniar, în care culoarea joacă un rol principal». Alți autori preocupați de astfel de teme sînt Laurențiu Sîrbu, Adrian Petringenaru și Florin Pucă.

Cel de-al doilea articol din ciclu, «Ironie, cruzime, un pic de teamă în desenele animate umoristice românești» remarcă «profundul sens poetic» prezent în opera lui Ioan Truică pentru care «tema conflictului interior care e propriu fiecărui om, este o sursă de inspirație constantă, el știind să vizualizeze diversele aspecte cu o mare forță picturală»; «Latura morală» prezentă în veselele desene cu care Horia Ștefănescu a realizat **Arca lui Noe**, în care «comicul povestirii are ca suport o galerie de animale asupra cărora semnul caricatural a lucrat bine, pînă la obținerea unei simpatice reprezentări; dar schițarea absurdă a desenului nu este totul și semnificația prinde contur cu frenetica depănare a gagurilor»; «jocul aproape crud dar perfect expresiv și adevărat» din serialul **Țepi** al aceluiași Horia Ștefănescu. Matty Aslan în serialul **Formica**, în care personajul substituie omul, transpune pățaniile acestuia într-o lume antropomorfizată ale cărei aspecte ni le interpretează».

«Expresie a unei tematici mult mai avansate sînt formele picturale extrem de amare și complexe ale lui Sabin Bălașa», cel care transpune în filmele sale o filozofie ce este o «chemare la înțelegere și fraternitate».

În sfîrșit, după ce trece în revistă producția românească pentru cei mici, ilustrată și de regizori precum Eduard Sasu, Olimp Vărășteanu, Florin Anghelescu, Izabela Petrașincu, Mihai Bădică, Pintus ajunge la cel pe care-l numește «tatăl unui mic omuleț zîmbitor și simpatic», «acel artist care însumează un mod ideal în sine, deoarece din opera sa provin și s-au inspirat toți, diversele tendințe ale celorlalți autori» — Ion Popescu Gopo. Creînd în 1957 **Scurtă istorie**, autorul pare să redescopere toată plăcerea și posibilitățile creative experimentate deja de Cohl în primii ani ai secolului nostru, iar cu **Homo Sapiens** procesul de creație atinge un caracter definitiv. «Chemat să conducă această povestire, omulețul cu capul alungit și chipul zîmbitor este un personaj născut pentru a exprima cu imediată simplicitate poezia cea mai adevărată, el este protagonistul unor filme în care umorul e simplu iar situațiile se construiesc cu complicitatea sa». Tema centrală a operei lui Gopo este «umanitatea sub toate aspectele sale, examinată din punctul de vedere al valorilor sale, al cruzimilor sale, al impulsurilor sale și al mizeriilor sale». Cu omulețul său, autorul «a știut să inventeze o dimensiune figurativă susceptibilă de infinite posibilități evolutive». «El nu are numai meritul de a fi inițiatorul acelei școli românești care se distinge — în ciuda diversității stilurilor și a tehnicilor — printr-o categorică omogenitate a sa, ci și pe acela și tocmai datorită înnoirii continue a procesului de realizare, de a fi deschis noi orizonturi alternativelor propuse de ceilalți autori».

«Universul caleidoscopic al lui Ștefănescu, Truică, Cobar și al celorlalți pare să demonstreze că are dreptul la un loc nu lipsit de importanță în cadrul animației mondiale».

Adriana GLIGA

O întîlnire... de ce grad? pe fundul oceanului. (unul din membrii echipajului Calypso comandat de Jacques Yves Cousteau)

Travelling în lumea tăcerii

În 1956, lung-metrajul **Lumea tăcerii** și acum cîțiva ani serialul de televiziune **În lumea subacvatică**, ale aceluiași Jacques Yves Cousteau — cel mai prestigios nume de scufundător din lume — ne introduceau într-un tărîm misterios, în care omul a pus de curînd piciorul — sînt abia vreo 30 de ani de cînd a început să-l exploreze. Interesul a existat însă din totdeauna. Firesc, dacă ne reamintim că șaptezeci la sută din suprafața Terrei e acoperită de apă. Se spune că Alexandru Machedon s-ar fi scufundat în mare cu ajutorul unui uriaș clopot de sticlă — strămoșul batiscafului! — iar printre schițele lui Leonardo da Vinci se afla — se putea să lipsească? — proiectul primei capsule protectoare și a unor labe de gîscă pentru propulsie...

De la Cousteau încoace, nu ne mirăm ori de cîte ori vedem imagini filmate sau fotografii din mediul subacvatic. Dar ce înseamnă concret o astfel de filmare? Un scafandru sau doar un bun înotător cu un aparat fotografic, eventual cu o cameră de luat vederi, adaptate la condițiile subacvatice. Simplu, nu? În realitate nu e deloc așa și fiecare asemenea filmare este o aventură într-un tărîm în care pericolele pîndesc la tot pasul.

«Beția adîncurilor» nu e o metaforă

Nu e vorba neapărat de rechini. Sînt mări cu ape blînde, cu faună binevoitoare (deși, poți să știi?) Dar pericole mari pot surveni chiar și la scufundarea într-un lac, într-o piscină... Ați auzit de «beția adîncurilor»? Nu este o metaforă. Ci un fenomen cu care riscă să se întîlnească orice scufundător la peste 40 metri adîncime. Azotul — din compoziția aerului respirat — care se dizolvă în sînge și-n țesuturi, este inofensiv pînă la o presiune de patru atmosfere, dar peste această limită devine toxic și atunci intervine «beția adîncurilor», o stare euforică, în care omul nu mai e stăpîn pe reflexe, pe memorie... Dar chiar dacă nu ajunge la 40 metri adîncime, apa exercită o presiune anume asupra corpului omenesc (1 atmosferă la 10 m adîncime) iar — odată scufundarea terminată, începe, odată cu urcarea la suprafață, fenomenul decompresiei. Gazele dizolvate tind să se elimine sub formă de bule — ca șampania în momentul deschiderii sticlei — și pentru ca bulele să fie mici, nepericuloase, se impune oprirea la anumite nivele și respectarea cu strictețe a unor reguli, altfel...

Să filmezi sub apă, la cîțiva zeci de metri de suprafață, bănuiam că trebuie să fie un lucru deosebit de interesant și desigur greu, chiar periculos. După o discuție (în care am aflat toate cele de mai sus și tot ce urmează) cu **Tiberiu Lazăr Ghidali** și **Otto Urbanski** (ambii operatori la studioul «Alexandru Sahia», autori ai imaginii la zeci de filme documentare) un lucru mi-a devenit limpede. Nu poți face filmări subacvatice decît dacă ești un pasionat, un împătimit deopotrivă al filmului și al lumii din adîncurile apelor. Altfel, nu se poate.

Cineaști scufundători. Deci pluralul. Deci echipă...

Februarie 1976. La «Neptun», la Marea Neagră, 11 cineaști (6 operatori și 5 mecanici de cameră) participă la un **curs** intensiv de «scufundători autonomi», organizat de studioul «Al. Sahia» cu concursul Institutului de cercetări marine din Constanța. Nu sînt ei «pionierii». Cu mulți ani în urmă, regizorul Sergiu Nicolaescu făcuse la studioul «Al. Sahia» filmări subacvatice cu un aparat special, intrat de atunci în dotarea studioului. Cu un aparat de o construcție proprie a filmat — nu o dată — sub apă, regizorul Ion Bostan. Dar în acea iarnă a lui '78, se puneau (pentru prima dată la noi în țară) bazele unui colectiv de cineaști scufundători, lucru — cum am aflat — indispensabil într-o muncă ce presupune «echipa» și «spiritul de echipă». Era în vremea în care Centrala «România-film» se preocupa să asigure filmările subacvatice la coproducția româno-marocană **Brațele Afroditei** (scenariul: Ioan Grigorescu, regia: Mircea Drăgan). Scenariul cuprindea șase secvențe subacvatice (un metraj util de peste 300 m) cu rol dramaturgic și nu doar de fundal exotic. S-au făcut întîi probe în bazin (Tiberiu Lazăr Ghidali, Radu Calalb și Otto Urbanski), apoi prospecții și probe în Marea Mediterană (Dinu Lazăr). S-au adus remedieri aparatului Aquaflex, s-a studiat reacția culorilor, indicele de refracție a luminii, posibilitatea de travelling în apă...

Imaginea filmului aparținînd operatorului Alexandru David, pentru secvențele subacvatice a plecat în Maroc o echipă restrînsă: Dinu Lazăr (operator, absolvent IATC 1976, scafandru cu experiență), Tiberiu Lazăr Ghidali (operator, absolvent IATC 1967, scafandru începător) și Ilie Rusen (mecanic de cameră și scafandru începător).

Marea se lasă greu filmată

Sigur, spectatori și critici deopotrivă nu-și mai amintesc acum decît judecata globală asupra filmului și poate vag, cele cîteva sute de metri filmați sub apă. Dar pentru acele puține minute de film au fost necesare zile, săptămîni de muncă concentrată, undeva pe fundul unei mări aflată la mii de kilometri de casă...

Am desprins cîteva fragmente din jurnalul operatorului Tiberiu Lazăr

Pămîntul lor e apa. Știți cine sînt «scufundătorii» noștri? Știți cum se filmează ei în adîncul mării?

Ghidali: «Mai 1978. Al Hoceima, 170 km vest de Nador. Stabilim locul de filmare împreună cu scenaristul Ioan Grigorescu și scenograful Aurel Ionescu, toți sub apă, în echipament de scafandru. A doua zi, valuri mari ridică nisipul de pe fundul mării, reducînd vizibilitatea la 50 m în unele locuri. (...) Marea nu s-a liniștit. Obținem aprobarea comandamentului marinei militare marocane să filmăm în port la adăpostul digurilor. 30 mai. Lucrăm 5 ore în apă din care 3 ore în scufundare, schimbînd 4 butelii cu aer. Am filmat cu actorul Mircea Albulescu la —6 și —12 metri, și cu actrița marocană Rita pînă la —9 metri. Actorii au evoluat excelent! 1 iunie. Mare calmă. Începem filmările în afara portului. Alexandru Repan, cu un început de sinuzită, încearcă să se scufunde, dar trebuie să renunțe din cauza durerilor puternice provocate de apă la —5 m. (Orice mic «accident» — guturai, otită sau sinuzită, împiedică echilibrarea presiunii în urechea internă și deci împiedică scufundarea).

...Filmez în așa fel încît să se poată racorda la planurile cu Repan, care urmează să fie trase cînd acesta va putea să se scufunde. În timp ce filmam a doua casetă, s-a declanșat brusc furtună. S-a răsturnat o barcă în care se găseau elemente ale decorului subacvatic. Cele două șalupe în care se afla echipa de filmare erau gata, gata să se izbească de stînci.

Nador, între 2 și 6 iunie, un serios examen de condiție fizică. Împreună cu Dinu Lazăr lucrăm 5—6 ore zilnic, efectiv în apă, uneori în apnee (cu reținerea respirației) pentru economisirea aerului ...

9 iunie. Echipa de filmări subacvatice se reduce la minimum. Dinu Lazăr a plecat la București, are de susținut examenul de diplomă la IATC.

10 iunie. Plec la Al Hoceima împreună cu Alexandru Popescu, să continuăm acolo filmările subacvatice. Vizibilitate bună. Imagini clare cu floră și faună subacvatică obținute cu obiectivul «ochi de pește»... S-a stricat compresorul de aer din port. Lucrăm și pe rezerva de aer (chiar și actorii) lucru foarte periculos pentru începători (...) Lipsesc scafandrii care trebuie să-i dubleze pe actori (...) A plecat și Al. Popescu. Lucrez cu un singur scafandru marocan, avînd fiecare autonomie de scufundare cîte 30 de minute. Lucrăm mult în apnee ca să economisim aerul. Obosim curînd. Pînă-n 17 iunie reușim să filmăm cca 1 500 metri. În ultima zi, rămîn complet singur și fac figurație în fața aparatului fixat cu o centură de lest ...

Vedeta: păstrăvul curcubeu

De atunci, a mai trecut o vară. În august 1979, toată echipa de cineaști-scufundători participă (voluntar desigur, pasiunea aceea de care vorbeam ca premiză obligatorie...) la cercetările subacvatice biologice și hidrotehnice desfășurate în lacul Bicaz. Printre altele se studiază aclimatizarea păstrăvului curcubeu la diferite adîncimi, pentru stabilirea condițiilor de acvacultură în lacurile de acumulare. De altfel, împreună cu cercetătorul doctor biolog Ionel Miron, și cu studenți de la facultățile de biologie-geologie care se aflau acolo în practică, echipa de cineaști scufundători a hotărît să înființeze «Asociația plonjorilor ecologi» numită «Salmo» (adică «păstrăv»).

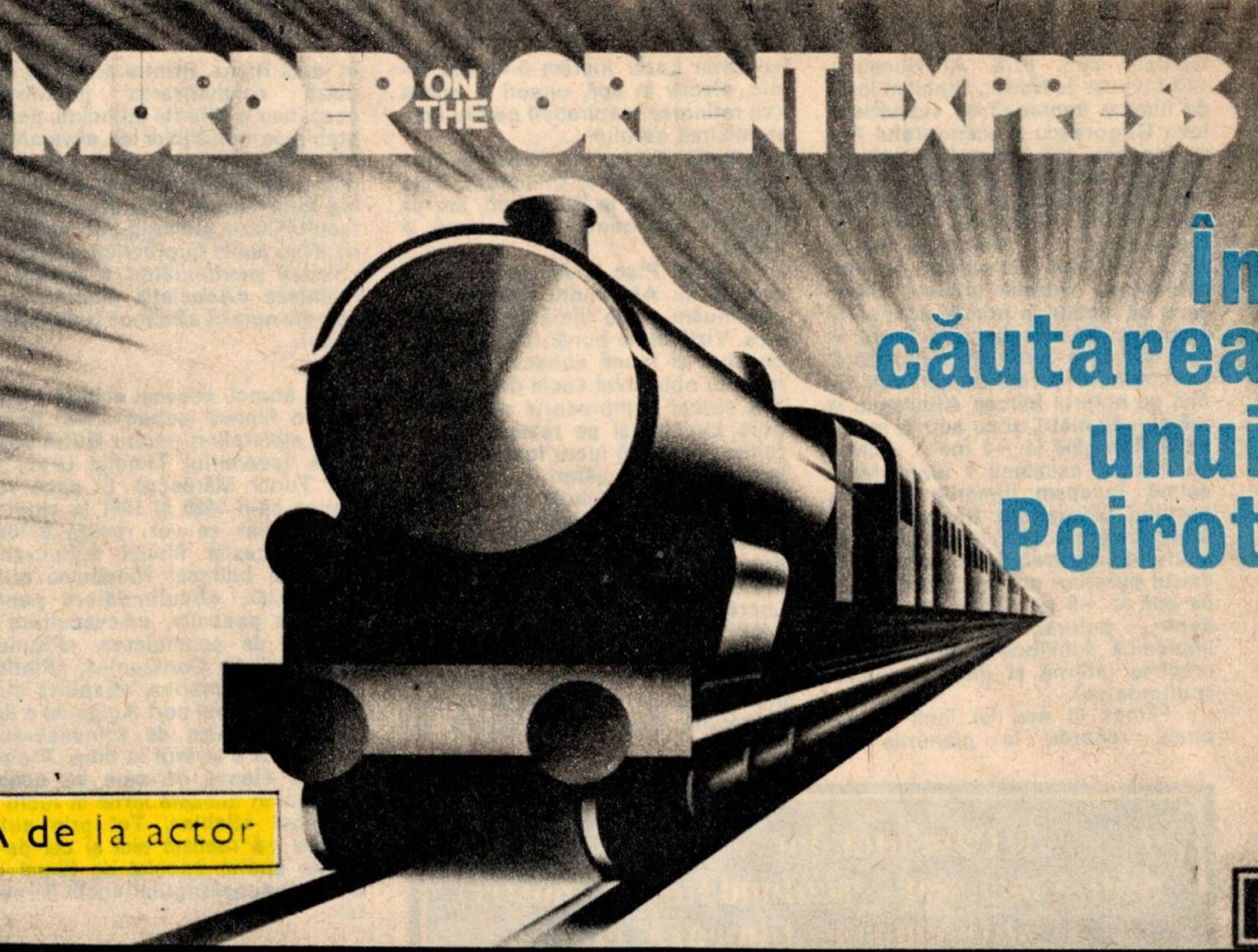
De atunci, aceeași echipă a efectuat o filmare subacvatică (elicea unui mineralier) pentru **Bună seara Irina** (scenariul Timotei Ursu, regia Tudor Mărăscu). Și dacă vom spune că-n 1980 și 1981 la studioul «Al. Sahia» se vor realiza 6 filme care necesită filmări subacvatice («Primul batiscaf românesc autopropulsat», «Scufundătorii pentru flota de pescuit», «Acvacultura în lacurile de acumulare», «Pionierii acvanauți din Constanța», «Platforma de foraj marin», «Explozii subacvatice în noul port Agigea») e limpede că echipa de «cineaști-scufundători» a apărut la timp. Proiectoarele etanșe de care au nevoie se aflau în această iarnă în lucru la Studioul «Sahia». Tot prin autodotare s-a realizat aici și cel de-al doilea aparat special de filmat cu obiectiv superangular «ochi de pește».

Pentru că deocamdată echipa cineaștilor plonjori, numără doar 13 membri (iată numele lor în ordine alfabetică: **Mihai Barbu, Ion Bîrsan, Radu Calalb, Tiberiu Lazăr Ghidali, Emil Nitovici, Liviu Nițu, Otto Urbanski (operatori), și Ramiro Angelescu, Petre Fischof, Liviu Pelz, Ilie Rusen, Doru Reznic, Dorel Totir (mecanici de cameră)**. Nu putem să le urăm decît să-și sporească rîndurile și... mare liniștită!

Roxana PANĂ

În locurile unde claritatea
nu mai depinde doar de scharff
(operatorul scufundător
Tiberiu Lazăr Ghidali)

Pentru actrița marocană Rita, a intra
în pielea personajului a însemnat mai întîi
a intra în costumul de scafandru
(cadru din filmul *Brațele Afroditei*)


MURDER ON THE ORIENT EXPRESS

În căutarea unui Poirot

A de la actor

> **Agatha Christie a avut ghinion cu cinematograful. Şi cu toate acestea Poirot există. El se ascunde la noi sub numele de...**

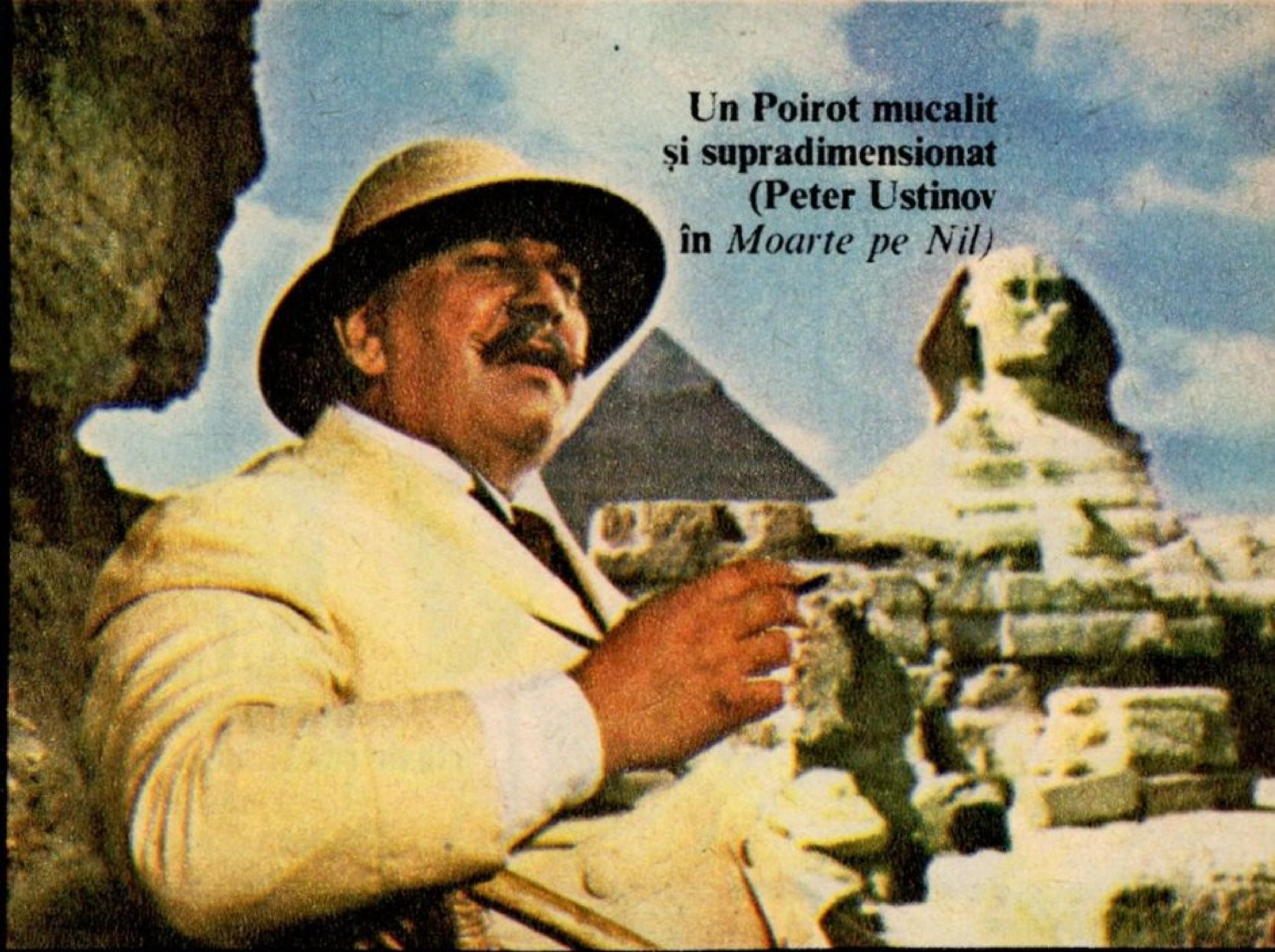
Cinema

Fără îndoială, pînă şi cineaştii britanici sînt conştienţi de faptul că nu l-au găsit. Altfel n-ar schimba din film în film interpretul faimosului personaj. În general, Lady Suspense, Lady Whodunn'it alias Agatha Christie au avut ghinion cu cinematograful. Interpreta consacrată a domnişoarei Marple, excelenta actriţă Margaret Rutherford (ultima dată am văzut-o în **Falstaff**-ul lui Orson Welles) supranumită şi Michel Simon — la genul feminin, era mult prea impunătoare şi ciolănoasă, mult prea impulsivă chiar, ca răufăcătorii pe care-i urmăreşte, să nu intre la bănuieli. Iar domnul Poirot se schimbă din film în film. Cu decenii în urmă, în **Asasinatele A-B-C-**, am văzut un personaj, ce-i drept, suplu şi dinamic, semănînd însă mai degrabă cu Salvador Dali cînd se dezlănţuie, decît cu detectivul intelectual, un pic filfizon, un pic caraghios în vanitatea sa nedisimulată, dar fără îndoială un personaj care nu vorbeşte doar de celulele sale cenuşii, ci le şi foloseşte în mod creator, şi nu dă greş niciodată. Spre deosebire de Sherlock Holmes, practicianul, care adulmecă pămîntul cu o lupă în mînă, domnul Poirot urmăreşte reacţiile psihologice ale semenilor săi, îşi adaptează raţionamentul la personalitatea suspecţilor şi studiază relaţiile dintre ei. Acest intelectual cam demodat în datele sale exterioare, mărunţel, suplu, cu toate că e un pic pîntecos, cu capul ţuguiat, ca un ou, ne aminteşte nu numai de secolul iluminismului, ci şi de moda preţiozităţii roccoco. Iar aceste trăsături s-au dovedit a fi incompatibile cu robusteţea populară a lui Albert Finney **(Crima din Orient Express)**, dar şi cu personalitatea excesiv de greoaie la ora asta a minunatului Peter Ustinov. Finney era fără seamăn în **Tom Jones**, dar Tom Jones este un ţărănoi jovial, absolut anglo-saxon. Iar Ustinov, cu tot talentul şi cultura sa ar putea fi ideal în Gargantua sau în burghezul gentilom — dar ce are el cu franţuzitul de Poirot, care nici nu vrea să semene cu britanicii sobri şi băţoşi? Degeaba i-au pus mustăţi tirbuşon, degeaba repetă în mod stereotip «micile celule cenuşii». tocmai procesul de gîndire, tocmai supleţea lăuntrică lipseşte din interpretarea sa.

Dar cu toate acestea Poirot cel ideal există. Ce-i drept, cam departe de malurile Tamisei. Ce-i drept, ar avea nevoie nu numai de mustăţi lipite, dar şi de o meşă (pentru fidelitatea exterioară), deşi să nu uităm, că în romanul de adio al doamnei Agatha, **Cortina,** chelia disimulată de peruca lui Poirot, are o funcţie dramatică hotărîtoare în deznodămîntul acţiunii. Dar datele interioare? Datele talentului? Supleţea spiritului, eleganţa sufletească, delicateţea ironiei şi mai ales a autoironiei, care nu se cîntăresc cu kilogramul! Acel amănunt aproape imperceptibil al mimicii, cînd îşi ridică un pic sprîncenele şi trage gura în jos, subţiindu-se şi ascuţindu-se, cînd spune ceva tăios sau înţepător! Seriozitatea degajată, cu care ştie să-şi bată joc de sine însuşi, dacă trebuie. Şi mai ales, ritmul foarte complicat al gîndirii, care ar putea fi cheia personajului Poirot. Să ne gîndim, cum apăruse în costumul sobru al lui tiers etat-ului, ca exponent al iluminismului, în personajul Diderot. Sau la subtilitatea absolut inedită a autoironiei în rolul lui Farfuridi, pe care nu-l vede, şi nu-l înfăţişează nicidecum ca pe un mîrlan provincial, ci ca un domn manierat, dar cu atît mai dezarmant în efectul comic al interpretării.

Va să zică, Poirot cel căutat poate fi găsit între cheiul Dîmboviţei şi Universitate, la Bulandra sau la Naţional, în funcţie de repertoriul săptămînii bucureştene. Numele lui, să-l spunem pentru cei ce nu l-au descoperit încă — este Marin Moraru. Iar dacă producătorii britanici nu au cum să-l descopere — pierderea este a lor. Dar de ce să nu profităm noi şi să facem un serial în «complexul albastru» din Calea Dorobanţilor, după **Cei trei purceluşi** ai aceleiaşi autoare de pildă, care, în traducerea lui D.I. Suchianu mai este în plus şi o bravură a stilisticii moderne românesti?

Anna HALASZ

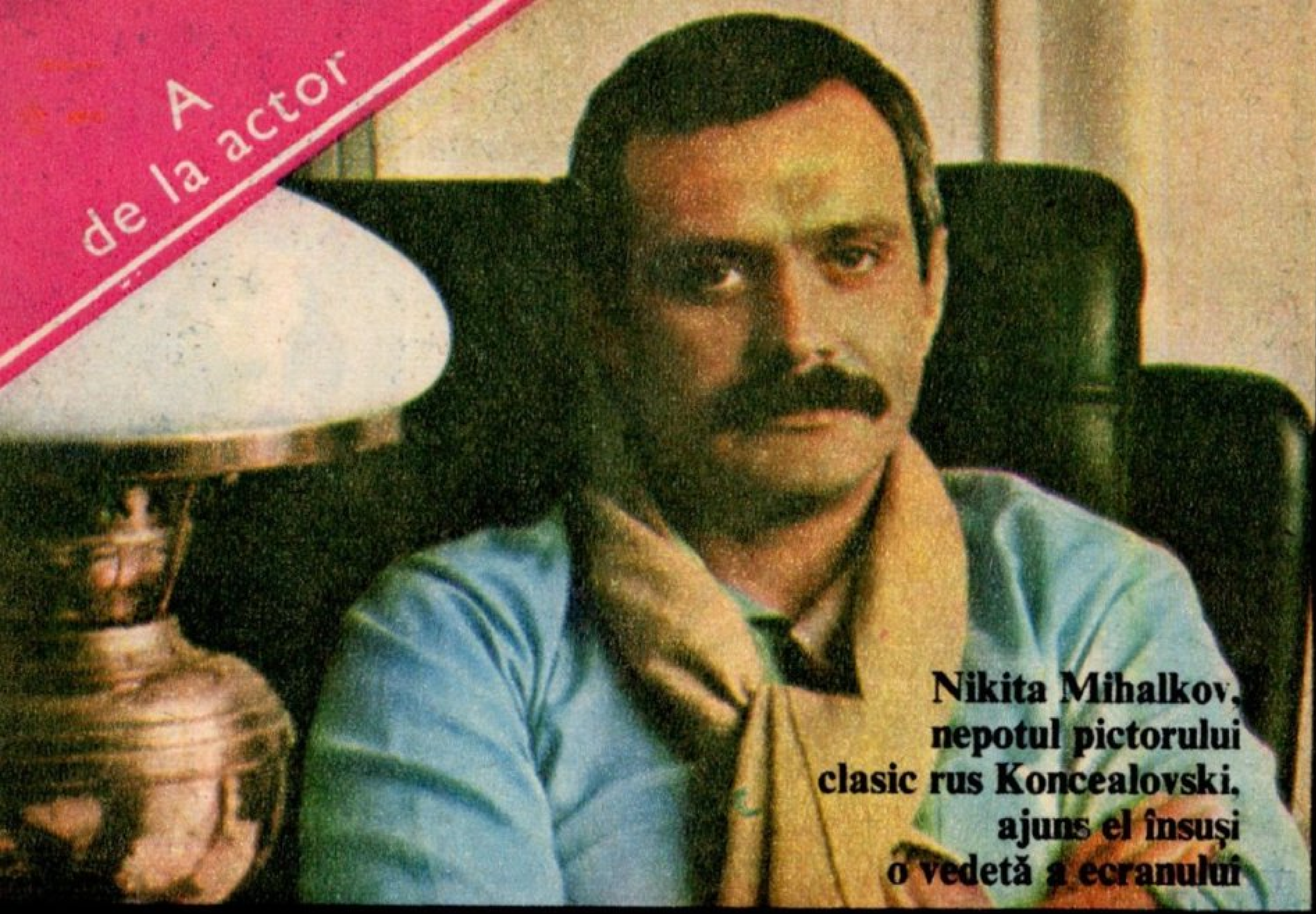


Un Poirot mucalit şi supradimensionat (Peter Ustinov în *Moarte pe Nil)*

Un Poirot pedant şi manierat (Albert Finney în *Crima din Orient Express)*

Cum de nu l-au descoperit pînă acum? (Marin Moraru)

Ei de cinema



Nikita Mihalkov, nepotul pictorului clasic rus Koncealovski, ajuns el însuși o vedetă a ecranului

Pentru Francois Truffaut filmul e viața însăși (cu Jacqueline Bisset și Jean-Pierre Léaud în (Noaptea americană)

O demonstrație care așează un semn de egalitate între artă și eseul politic (*Pămîntul făgăduinței* de Andrzej Wajda)

Îl iubesc. Îl urăsc. Din cauza lui au ajuns pe culmile gloriei ori s-au pierdut în uitare. El le-a adus o viață de o strălucire fără pereche sau o moarte tragică, averi de nabab sau sărăcie lucie, celebritate meritată sau obscuritate nedreaptă, adorația mulțimilor sau disprețul experților. El — cinematograful. Demiurg și sclav, supus, mijloc de expresie autentică și pretext de etalare a talentelor, cea de a 7-a artă, așa cum o văd vestalele sale.

● A face un film înseamnă a trăi **(Michelangelo Antonioni)**

● Cinematograful este o panglică de vise **(Orson Welles)**

● Filmul este ceea ce e rău în viață, ceea ce e bun în viață, ceea ce n-ar trebui să fie rău în viață și mai ales ceea ce ar trebui să fie mult mai bun în viață **(Nikita Mihalkov)**

● Filmul este pentru mine o tentativă încă foarte grosolană și foarte primitivă de a mă apropia de complexitatea gîndirii, de umanismul ei **(Alain Resnais)**

● Munca noastră în filme începe cu chipul omenesc. Desigur, ne putem lăsa copleșiți de estetica montajului, putem da ritm obiectelor și naturii moarte, putem zugrăvi peisaje minunate, dar abordarea chipului omeneasc rămîne fără doar și poate piatra de încercare și calitatea esențială a unui film **(Ingmar Bergman)**

● Filmul este singura mea sursă de nemurire **(Sarah Bernhardt)**

● Cinematograful este adevăr de 24 de ori pe secundă **(Jean Luc Godard)**

● A face un film reprezintă pentru mine și pentru mulți alții a evada din viața reală. E ca și cum cineva te-ar chema pe

spre tograf

o plajă unde o grămadă de oameni vor castele de nisip. Ei te cheamă «Hei puştiule, vino încoace!» Şi tu spui: «Vreţi să aibă şi ferestre? Şi un turn?» Şi începi să clădeşti. Iar la sfîrşitul zilei vine fluxul şi mătură tot ceea ce ai făcut... dar tu ştii că important este că l-ai făcut. **(Robert Altman)**

● Cinematograful este o artă la baza căreia stă montajul **(Vsevolod Pudovkin)**

● Filmul este o ameliorare a vieţii **(François Truffaut)**

● Un film trebuie să fie nu jucat, ci gîndit **(F.W. Murnau)**

● La un bun film sonorul ar putea să dispară şi spectatorii tot ar înţelege foarte bine ceea ce se întîmplă pe ecran **(Alfred Hitchcock)**

● Cinematograful este arta care aduce în conştiinţa spectatorului problemele epocii şi situaţiile ei, conflictele de idei şi adevărurile sociale **(Luigi Comencini)**

● Filmul este o artă desăvîrşită cu ajutorul unui foarfece **(Josef von Sternberg)**

● În cinematograf cine pretinde că a inventat ceva nou este fie un prost, fie un mincinos, fie şi una şi alta **(Mack Sennett)**

● Cinematograful este mijlocul de a trata dificultatea raporturilor umane şi necesitatea înţelegerii între toţi oamenii **(Andrzej Wajda)**

● A face un film înseamnă a folosi în aşa fel aparatul de filmat şi eclerajul încît să servească scenariul şi interpretarea actoricească cu scopul final de a spune cît mai mult despre comportarea umană **(Sidney Lumet)**

● Cinematograful este mijlocul de expresie al viitorului; o meserie pasionantă şi totodată o meserie de om nebun **(Roman Polanski)**

În viziunea lui Comencini o poveste de dragoste este o poveste socială şi, în ultimă instanţă, o poveste politică (Stefania Sandrélli şi Giuliano Gemma în *Delict din dragoste)*

Ei despr

Au fost și au rămas cei doi «feți-frumoși» ai dansului (Fred Astaire și Gene Kelly)

Un cuplu în fața căruia pînă și Hollywoodul s-a plecat (Katharine Hepburn și Spencer Tracy)

Totul despre Eva *pare să ne fi spus totul despre actori și actrițe, despre carierele și carierismul lor, despre cadavrele (la figurat) peste care trec și despre josniciile (la propriu) pe care le comit pentru a-și atinge țelurile. Rivalități, invidii, gelozii. Și totuși, lucrurile nu stau totdeauna așa. În lumea filmului, ca și în celelalte nenumărate lumi care alcătuiesc lumea cea mare, colegii și colegele nutresc adesea sentimente autentice de stimă reciprocă, de admirație unul față de celălalt și chiar una față de cealaltă. Ca dovadă cele cîteva crîmpeie de mai jos:*

Katharine Hepbum despre Spencer Tracy

E ca un stejar bătrîn sau ca vara sau ca vîntul. Tracy aparține vremurilor cînd bărbații erau bărbați

●

Laurence Olivier despre Marilyn Monroe

O diletantă profesionistă.

●

Marcello Mastroiani despre Federico Fellini

E foarte abil. Știe să te facă să te simți la largul tău. În acel moment poți să-ți deschizi sufletul în fața lui

●

Viaceslav Tihonor despre Alisa Freindlih

Joacă rolurile cu atîta pasiune ca și cum de fiecare dată ar fi ultima oară cînd se află în fața aparatului de filmat. De parcă acum sau niciodată va apuca să spună spectatorilor tot ceea ce are ea mai important de spus, tot ceea ce reprezintă sensul existenței sale ca actriță, ca femeie, ca om.

Grupaje realizate de
Cristina CORCIOVESCU

e ceilalți

Mary Pickford despre Charles Chaplin

Un copil problemă, încăpățînat, suspicios, egocentric, exasperant, adorabil și genial.

●

Agnes Varda despre Alain Resnais

Alain nu este un teoretician, el refuză să reprezinte vreo anume tendință. Și, deși inteligent, nu inteligența e principala lui armă.

●

Gene Kelly despre Fred Astaire

Poate să incite spectatorii doar traversînd o cameră.

●

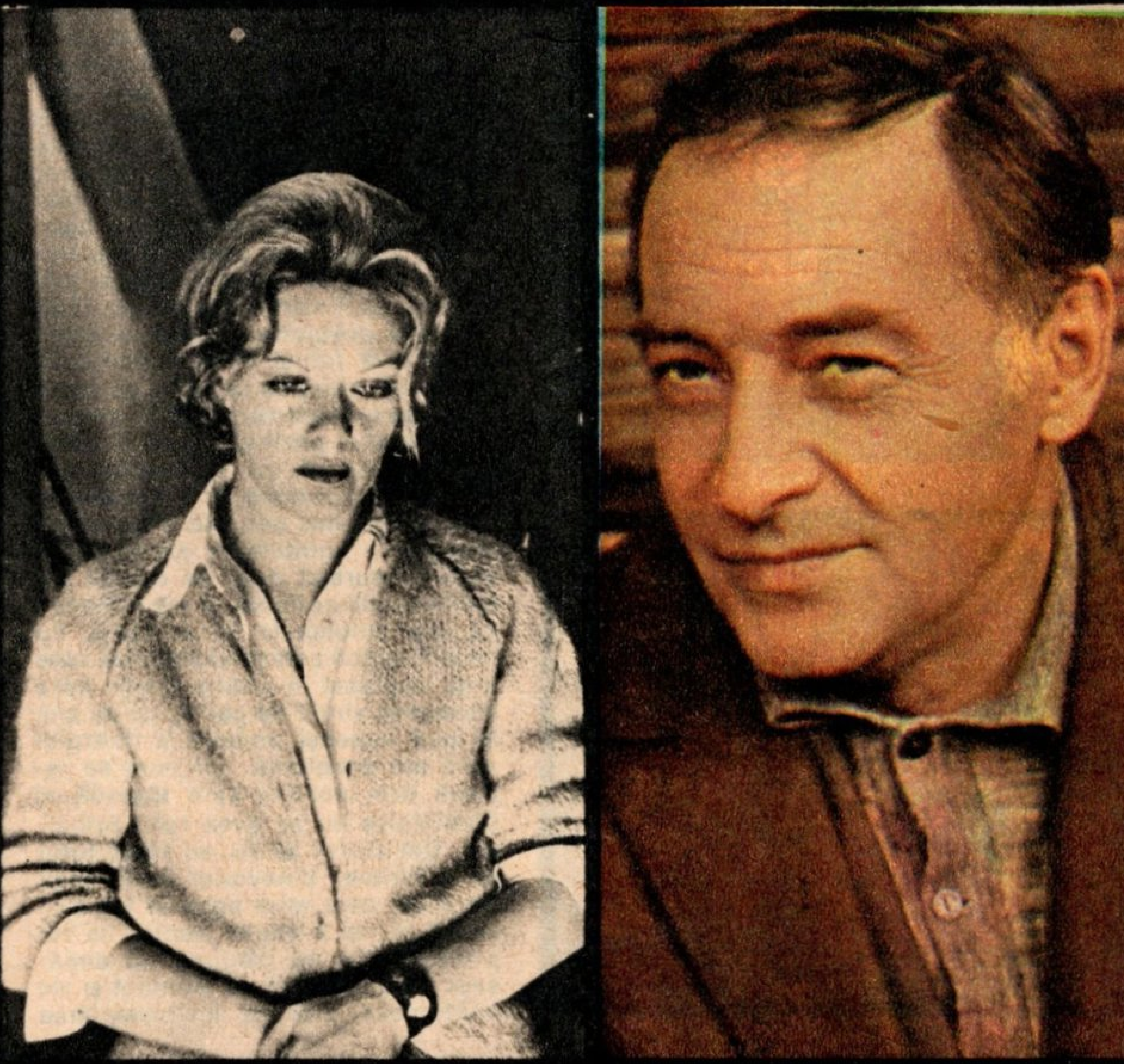
Jeanne Moreau despre Michelangelo Antonioni

Lucrînd cu Antonioni, mi-am dat seama că a face un film ține de un fel de vrăjitorie. După părerea mea, el habar n-avea de atmosferă, dar o crea. O atmosferă incredibilă, apăsătoare care îi făcea praf pe toți cei de pe platou.

●

Edward Zebrowski despre Krzysztof Zanussi

Trebuie să vezi de mai multe ori filmele lui Zanussi pentru a pătrunde în uimitoarea lor adîncime. Modul cum pune el în evidență reacțiile umane constituie un studiu aproape biologic al speței noastre. Așa cum le revelează filmele sale, trăsăturile omului sînt vechi de cînd omenirea.

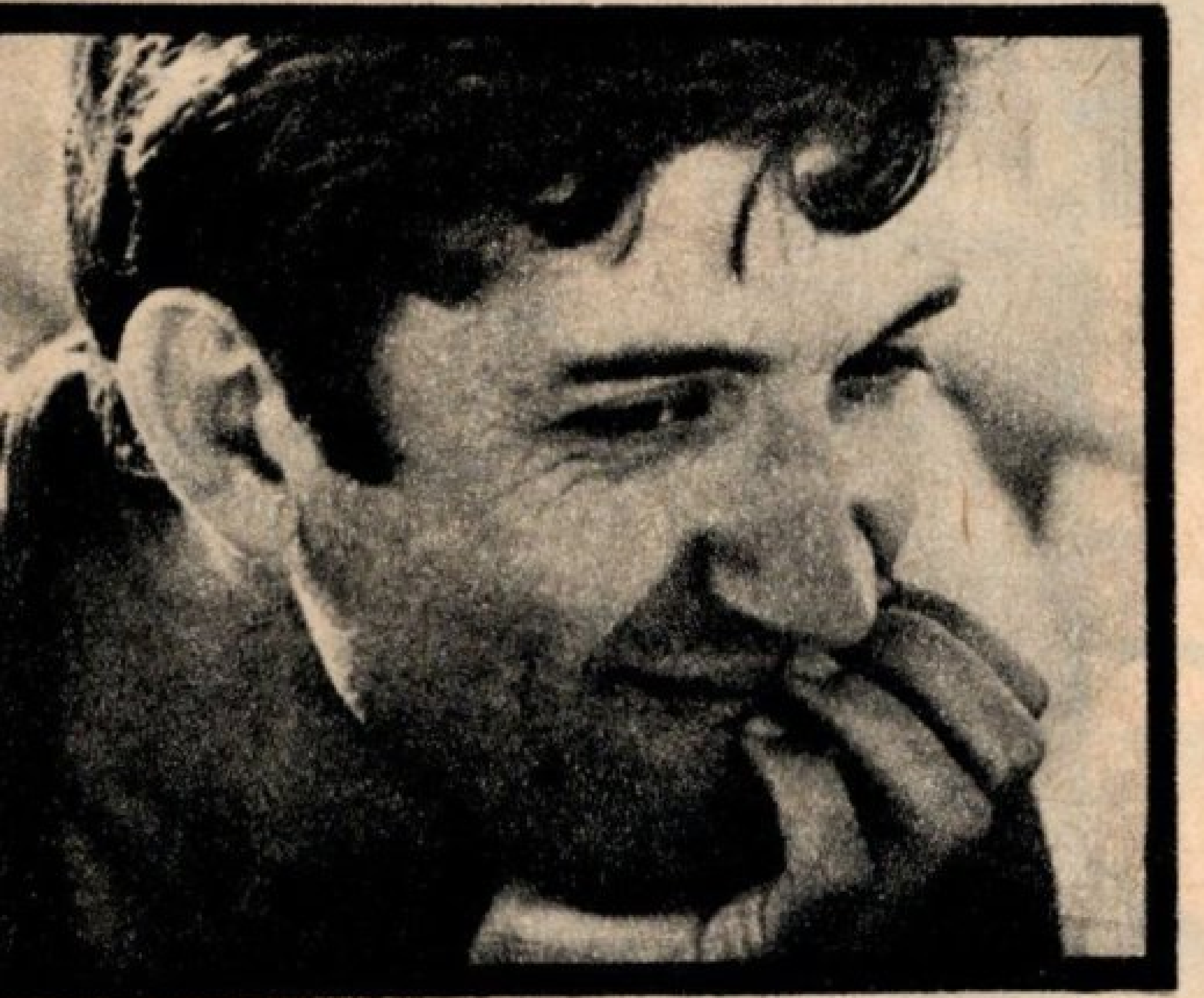


Vi-i mai amintiți din *Ana și comandorul?* Dacă nu, păcat!
(Alisa Freindlich și Viaceslav Tihonov)

Scurta întîlnire dintre talentul exploziv al lui Marilyn Monroe și talentul de cap și suflet al lui Laurence Olivier

literatura actorilor

Și tot mă mir!



Încă nu mi s-a întîmplat să intru în Casa Scînteii, fără să întîlnesc pe coridoarele acelea, pe care n-ar strica să se prelungească traseul lui 31R, un tînăr scriitor sau doar redactor care să-mi povestească despre un scenariu de film pe care l-a scris, un scenariu destul de bun, în care eu, bineînțeles, că am rolul principal și să sperăm că se face, pentru că am pus acolo tot ce trebuie ca să se aprobe, adică, măi Mircea, ar fi vorba despre un tînăr care are probleme și pînă la urmă se rezolvă tot și el se încadrează în muncă, n-are de ce să nu se aprobe că este exact ce se cere, am pus și un meșter pozitiv, i se dă și casă, n-are de ce să nu se aprobe, dar oricum, tu îi cunoști, ar fi și interesul tău... și așa mai departe. Trec peste așteptările chinuitoare ale tînărului autor, încurajat doar de colegii săi din redacția agricolă, și mă întîlnesc pe alte culoare la fel de lungi, cu tineri regizori așteptînd debutul, care s-au deplasat în ultima vreme spre frumoasa vîrstă de patruzeci de ani. Și aud aceeași poveste a tînărului care are probleme, dar care se rezolvă prin pozitivi care abundă și bineînțeles eu aș avea rolul principal. Dar sincer să fiu, eu știam totul de la cineva binevoitor de la casa de filme, care mi-a spus în taină și șoptit că voi fi căutat pentru un rol principal, iar eu izbutesc să depășesc șocul fericirii de moment și zic mulțumesc, așa că întîlnirea mea cu regizorul e mult mai simplă, îmi adun puterile și-i explic că sînt foarte ocupat și-mi pare rău, dar rău de tot.

Trec peste perioada turnării, pasionantă desigur, plină de surprize și greutăți, pe care însă regizorul le trece ca și tînărul din poveste, le trece că altfel nu mai dă filmul la timp și iese scandal, satisface prompt toate cererile casei care nu-l lasă în pace să-și greșească singur opera, știut fiind că mai multe mîini strică mai mult decît una singură, pe baza proverbului dacă-i bal-bal să fie. Și mai vine o zi de luni în care toată lumea se îmbracă frumos și se duce la film. Și toate merg bine, conform obiceiului pămîntului de a zice felicitări în orice împrejurare, pe bază de costum. Scriitorul de pe culoar îmi spune că e fericit, că i s-au propus noi colaborări, dar el are o singură durere: că n-am jucat eu rolul acela, dar că-n următorul film... și totul se învîrte cu mine, ca într-o piesă absurdă, despre un univers ciclic al mizeriei umane și în principiu sînt de acord cu tot, prin naștere mi-am asumat acest risc, dar dacă asta înseamnă proiecția sisifică în viața mea de actor, o dau dracului de treabă și nu voi mai trece pe nici un coridor.

Mircea DIACONU

Despărțire

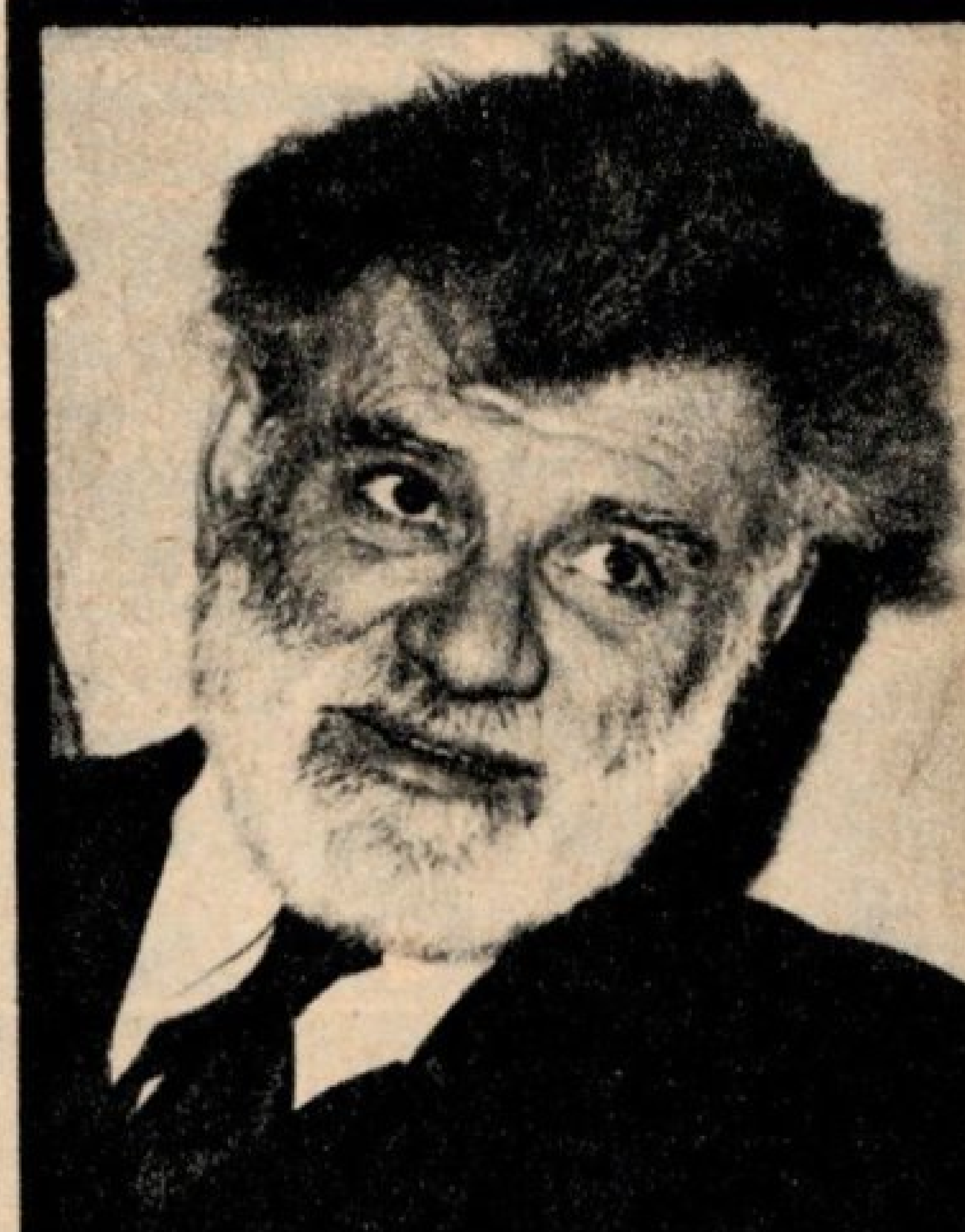
Anume n-am venit.
Nici tu.
Noi ne-am găsit
În acest tainic labirint,
Cu facle stinse.
Eu rătăcit,
Și tu. Ne-am întîlnit
Și s-a făcut lumină.

Acum, cînd inima mi-e plină,
Tu pleci.
De ce nu stai ca să-ți arăt,
Adevăratele poteci?
Și cîte-aveam să-ți spun...
Drum bun!

De voi striga,
În urma ta, nu te uita-ndărăt.
Că totu-i bine.

Făcliile-s aprinse
Și-s la tine.

De cîte ori



De cîte ori — același vis?
De cîte ori de pe țărînă m-am desprins

Plutind în univers...
Pe căile lactee-ades.
Pămîntu-n mîini l-am ținut strîns
Jucîndu-mă ca un nebun,
De cîte ori din brațe l-am scăpat.
Și iar l-am prins,
Nu pot să spun.
Cu Caru'Mare — nu demult,
Gonindu-l printre galaxii, m-am răsturnat.
Nu știu cum s-a făcut...
De-a dura s-a tot dus.
Și l-am pierdut.
Cînd printre stele l-am văzut,
Căzînd,
În hău m-am azvîrlit
Să-l prind.
Ca să-l opresc cu mine sus.
Și m-am trezit
Cu fruntea-n praf, gemînd.

Cum se naște un interviu pe linia București-Pitești

Acest interviu a luat naștere într-un compartiment de tren pe linia București-Pitești cu sau fără voia noastră. Interlocutorul meu este unul din acei oameni sinceri, curioși, cinstiți!... Interviul are un singur merit: este autentic.

Am intrat în compartiment. M-am așezat. În fața mea un tînăr se tot uita zîmbind. Începe discuția:

— Sînteți primul actor pe care-l văd așa de-aproape!... Stați că-mi aduc aminte și cum vă cheamă... Nu credeam că mergeți cu clasa a II-a!

— Se mai întîmplă. (Îmi așez bagajul, scot o carte și un caiet. Vine-o întrebare).

— E adevărată aia cu «ați fost vreodată la Abrud»...

— Care?

— Se zice că Silviu Stănculescu a fost într-un oraș și a început să spună o poezie care-ncepea așa: «Ați fost vreodată la Abrud?». Făcea pauză și iar: «Ați fost vreodată la Abrud?» Cineva din sală a zis: «Tovarășe Silviu, continuați dumneavoastră că fac eu lista cu cine a fost și cine n-a fost.

— N-o știam. De multe ori se mai fac și glume pe socoteala actorilor...

— Vă supără dacă se face o glumă pe socoteala dumneavoastră?

— Nu, te rog!

— Ei nu, eu sînt inginer constructor. (Zîmbind). V-am văzut la televizor cîntînd, sau v-am auzit la radio. O melodie mai lirică, stil Jean Gabin.

— Da, am interpretat-o la radio (Vine controlorul, pleacă)

— Cît cîștigați la un film? (vecina din dreapta mea cu fetița alături (18 ani) care pînă acum stătea indiferentă, devine numai ochi și urechi. Răspund printr-o întrebare:

George Mihăiță cu Claudia Cardinale. Nu este un trucaj, este o întîlnire la festivalul de la Berlin — 1979

— Dumneata ce salariu ai?

— Eu sînt inginer-stagiar... Am 2300...

— Eu am mai mult: 2310. Am terminat facultatea în 1970.

(Se uită lung la mine, apoi pe geam. Revine:)

— Acum la ce film lucrați?

— «Capcana mercenarilor» în regia lui Sergiu Nicolaescu.

— Auziți, eu sînt la Pitești acum. Aici vin mulți actori la premiere de film. La Cluj, unde am făcut facultatea, nu prea veneau...

— Piteștiul e mai aproape...

— L-am văzut pe Zephi Alșec, pe Ernest Maftei, Calotescu vine mai des. Piersic e așa volubil și-n particular?

— Nu-l știu în particular, dar se pare că așa e!

— Auzisem că Amza Pellea a nimerit întîmplător la IATC sau... știu eu?... Terminase politehnica...

— Se poate.

— Vă plictisesc?

— Nu, te rog...

— Ce ziceți, așa, cînd se leagă unul pe stradă de dumneavoastră? (Vecina-mi zîmbește).

— Depinde ce-mi spune. (Se face tăcere. Deschid caietul și notez) (Încerc și eu o întrebare):

— Mergi la teatru?

— Merg, dar la Pitești parcă nu e ca la Cluj. Am văzut «Paharul cu apă» sau «Se caută un soț». Am văzut pe Andreea Maria Raicu într-un rol episodic și mi-a plăcut. Mie nu-mi place un lucru: tot ce-i mai bun, ca actori, hai cu ei la București. De la Cluj a plecat Carmen Galin, Moraru, Gheorghe Nuțescu, Neculce. La Cluj mergeam și la concerte. Am fost la Ruha!...

(Mi-a plăcut răspunsul. Vecina își căuta de lucru în poșetă. Am înțeles că merge mai rar la teatru).

— Premiile internaționale de film au valoare sau sînt de formă?

— Au și nu au.

— (insistă). Mă refer «material»!... (Ah, materialul ăsta...)

— Nu știu, n-am luat niciunul!

— Eu merg la toate filmele românești. Mi-au plăcut **Puterea și Adevărul, Zile fierbinți...** De ce ale noastre nu sînt așa, să concureze pe plan internațional? (Dau din umeri). Nu știți?

— Nu știu ce să-ți răspund. (Știam dar era mult de vorbit!)

— Mai sînt și rebuturi în cinematografie...

— De unde știi? (La asta nu mă așteptam)

— Nu știu, vă întreb. (Mă gîndisem la un film dar m-am liniștit... Încep întrebările):

— Cum te cheamă?

— Griguță Gheorghe

— De unde ești Griguță?

— Din Maramureș. Dintr-un sat cu frații Petreuș. Dacă ați veni o dată pe acolo, să vedeți sărbătorile!

— Cum ai ajuns la Pitești?

— După ce am terminat facultatea am vrut să merg la canal. Eram mai mulți. Acolo mergeau cei care aveau medie de la 9 în sus. Eu aveam 8,60. Mi-am amintit că într-o excursie prin țară cel mai mult mi-a plăcut Piteștiul.

— Ce anume ți-a plăcut?

— Arhitectura orașului. E cu totul aparte. Teatrul, spre exemplu...

— Ce nu-ți place?

— Argeșul. E foarte tulbure. Noi avem baza chiar lîngă Argeș. (Aproape ajunsesem la Pitești. Păcat!)

— Griguță, cînd mai vin în Pitești cu un spectacol, unde te găsesc?

— La Trustul de Construcții la telefon 3 42 50, prin centrală. Cereți Baza de protecție. Dar nu cred că mă căutați.

— De ce?

— Și acum cît am discutat, dumneavoastră ce scriați...

— Am notat tot ce mi-ai spus!...

George MIHĂIȚĂ

Odată mi-a ieșit în drum...

Odată mi-a ieșit în drum un cîine.
Bubos și chior,
Murdar de glod,
Șchiop de-un picior
Și tare-nfometat.

Aveam într-un ziar un colț de pîine,
Dar pînă să i-l dau, el m-a mușcat.
Biet vagabond,
De cînd îi fi umblînd fără de hrană,

Bătut de oameni
Și ciupit de muște,
Schelălăind după un pumn de huște.
Mi-am șters cu pîinea sîngele din rană,
Și-am dat-o lui apoi ca s-o mănînce.

De-atunci, toți cîinii sar
Ca să mă muște.

Ernest MAFTEI

I-am văzut în ultima stagiune

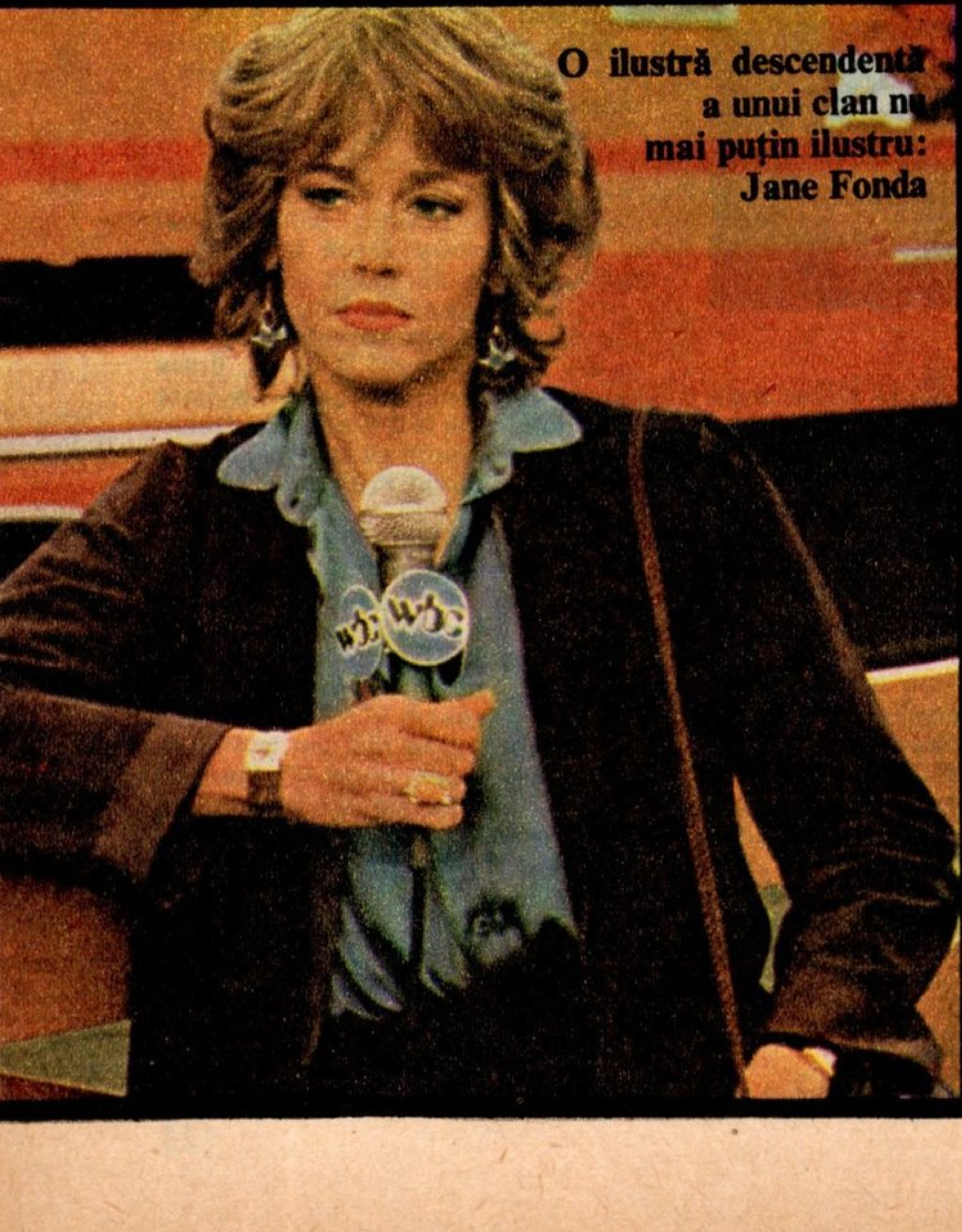
Cinema

Pragul acesta de decenii, cînd începem să numărăm cu '80, stă — în materie de cinematograf, obiectiv vorbind — sub semnul marilor constante. De vină e în primul rînd Televiziunea (cea mondială, de data asta, nu numai cea română), căci ne obligă să ne aducem aminte, să nu-i uităm pe Gable, Cooper, Olivier, Davis, Havylland, Manfredi, Funès, Niven etc., etc., etc... (prenumele nu mai au importanță: dînșii sînt de mult «monștri sacri»); în al doilea rînd, difuzarea filmelor, care încă ne mai privează de Woody Allen, Gérard Depardieu, Isabelle Adjani, Romy Schneider, Miou-Miou și... (dar lista riscă să devină prea lungă pentru spațiul care mi s-a acordat).

În al treilea rînd, și cel care mă interesează cel mai mult, constantele există și pentru că foarte multe talente, afirmate în anii '60—'70, au ajuns la o plenitudine pe care nu toți o bănuiam, la debuturile lor. O plenitudine ce nu înseamnă un sfîrșit, ci numai o culme (a acestei clipe). Pentru că puterea lor creatoare determină din ce în ce mai des drumurile pe care și le alege cinematograful. Pentru că așa cum, în 1970, Monica Vitti însemna (cu sau fără voia ei) o direcție artistică (și nu Monica Vitti este de vină pentru penumbra care o învăluie astăzi), același lucru îl semnifică acum Charlotte Rampling. Sau Malcolm McDowell. Ceilalți au fost (sau sînt) impulsurile. Cei din paginile care urmează sînt «constantele» pragului. Și — «Atenție, bandiți» — nu sînt singurii. Spațiul tipografic mă obligă să fiu nedrept. ■

Jane Fonda

Star și militantă


O ilustră descendentă a unui clan nu mai puțin ilustru: Jane Fonda

Pentru spectatorul român, probabil că imaginea care o definește cel mai bine pe Jane Fonda este cea din inegalabilul **Și caii se împușcă nu-i așa?** Pentru alții, poate că a rămas cea — provocatoare și senzuală — din **Barbarella,** filmul nu mai puțin provocatorului Roger Vadim (imagine repudiată, ulterior, de chiar Jane Fonda). O filmografie foarte bogată s-a adăugat, între timp, capitolului rezervat acestei ilustre descendente a «clanului Fonda», în orice carte destinată istoriei cinematografului. Căci Jane Fonda a devenit, extrem de repede, un capitol al istoriei cinematografului. A devenit, de altfel, și un «caz special» din toate punctele de vedere: campioană în box-office-uri, protestatară (în timpul războiului din Vietnam), celebră prin intervențiile ei în disputele feministe, amestecată tot timpul în alte conflicte sociale din America. Că Brigitte Bardot (altă fostă nevastă a lui Roger Vadim) intervine în organisme mondiale pentru protecția puilor de focă, este o bîrfă amuzantă, doar atît; că Jane Fonda este «militantă pentru...» atîtea cauze social-politice din țara ei ne duce cu gîndul că într-o bună zi **ar putea să-și ia rolul politic în serios.**

Dar... Cu toate acestea, Jane Fonda a rămas o actriță extraordinară. De la un film la altul, cronicarii se pastișează între ei (sau se autopastișează), declarînd că este «cel mai frumos rol al lui Jane Fonda» (a se compara, de către rigoriști, comentariile succesive la **Cat Ballow, Întoarcerea acasă, Julia).** Omul Jane Fonda, contestatar violent și virulent, cîteodată contradictoriu, pare a indica o natură robustă, voluntară peste măsură, un temperament mai mult masculin. Realitatea imaginii din film contrazice în primul moment această imagine: Jane Fonda mizează (în bluff) pe cartea fragilității aparente, a gracilului, a «femeii vulnerabile». Numai în primul moment, căci — după aceea — ceva din personalitatea civică a actriței se confirmă, pînă și în cea mai comercială peliculă (Jane Fonda nejenîndu-se să turneze și filme esteticește numite «de serie B»): tenacitatea în fața circumstanțelor potrivnice, fermitatea în apărarea unei cauze (chiar greșite, chiar mediocre), luciditatea în momentele-cheie, refuzul condiționărilor, o anume probitate în mijlocul vîrtejurilor.

Nu știu dacă faptul se datorește unui sistem de opțiune pe care actrița îl aplică, cu consecvență, în alegerea scenariilor; poate e mai logic să presupunem că scenariile capătă o coloratură proprie, specifică, în contactul cu această personalitate dinamică și dinamitardă numită Jane Fonda. Poate că personalitatea magnetică a Janei Fonda atrage spre ea, cu precădere, scenarii de o factură morală aparte, ce se pretează de minune neconformismelor unor generații care se succed (semănînd, fără să fie aceleași) din 1965 pînă astăzi. Deci, un capitol, nu-i așa?

Un capitol numit Jane Fonda. Sau, eventual, Jane Fronda...

Giancarlo Giannini

O mie de fețe pentru un actor

Fanfaron și instabil, inimă largă în prietenie și dragoste, dar și un spirit comercial foarte exact — cam acestea sînt, în mare, coordonatele portretului pe care îl schițează în **Camionul de cursă lungă**, Giancarlo Giannini. Șoferul său de cursă lungă este un tipic italian din sud: nici foarte bun, nici foarte rău, deloc erou dar perfect plauzibil, în ultimă instanță teribil de simpatic. Plauzibil și simpatic, chiar dacă totul pare excesiv în comportamentul său (în raport cu tipul mediu european), chiar dacă figura sa evocă mai degrabă neglijența deloc inhibată a «tifosi»-lor de pe stadioanele din Neapole sau Milano, decît sobrietatea mondenă a «playboy»-lor de înaltă societate. Și cîtă diferență între personajul turbulent și locvace (care mai și cîntă — și, ca orice italian, bine!) din **Camionul...** și aristocratul rafinat, viciat întrucîtva de propria sa noblețe, pe care Giancarlo Giannini îl crease în **Inocentul!** Unde este oare punctul de interferență, sau măcar de apropiere, între aceste două figuri, atît de diametral opuse, fizic și moral? Pentru **Inocentul,** sigur că nu trebuie subestimată complicitatea lui Visconti, regizorul care a știut de atîtea ori să descopere profunzimi, ambiguități și meandre în structurile cele mai (aparent) simple, mai franc devoalate prin expresie și comportament (îmi amintesc, acum, de incredibila compoziție a Claudiei Cardinale, din **Stelele Ursei)**. Pe de altă parte, nu este mai puțin adevărat că fiecare din trăsăturile fanfaronului pur, «în stil italian», pot fi extrapolate — prin rafinare inteligentă și cultă — în imagini ale aristocratismului decadent, forme seducătoare suprapuse unui fond derizoriu (cît de captivant, totuși, tocmai prin complexitatea diluției sale). Un crepuscul asemănător poate fi intuit și în existența șoferului fanfaron, care — și el — încearcă inutil să se împotrivească unor mecanisme sociale devenite, fără veste, prea puternice, prea viabile.

Dar, dincolo de toate aceste considerații mai mult sau mai puțin metafizice, adevărata confluență a personajelor interpretate de Giancarlo Giannini (cărora li s-ar mai adăuga unul de referință, dacă s-ar prezenta spectatorilor noștri și **Voiaj cu Anita)** se găsește, de fapt, în însuși talentul special al actorului. Este un exemplu rar de actor de compoziție (căci — aș putea să pariez — adevăratul Giannini, cel din viață, arată cu totul altfel decît «măștile» adoptate pe ecran), care reușește să dea atît de frapant senzația de perfectă naturalețe, de «emploi» ideal în oricare din genurile de roluri pe care le joacă. Este un actor care «nu-și aduce personajele spre el» (capacitate prețioasă, cînd e folosită cu abilitatea unui Delon sau Belmondo, actori din aceeași generație cu el), ci își «trimite» histrionismul său foarte personal spre orice categorie caracterologică. Nu un «actor cu o mie de fețe», ci «o mie de fețe pentru un actor».

Cu pasiune despre solitudine: Sofiko Ciaurelli

Unde se află punctul de interferență dintre *Inocentul* și *Șoferul de cursă lungă* (Giancarlo Gianinni

Sofiko Ceaurelli

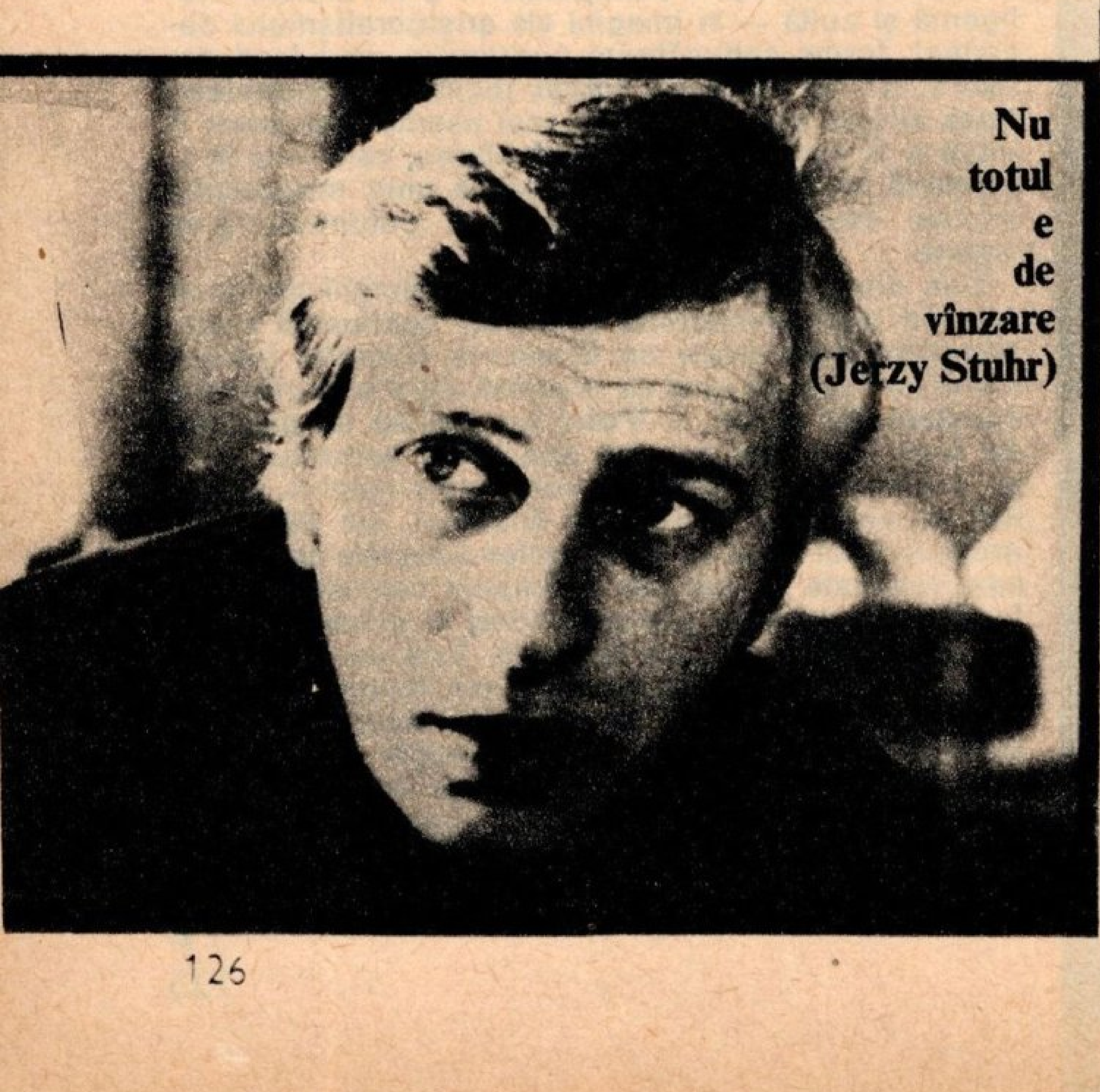
O stare de spirit

O revelație a ultimelor luni a constituit-o — pentru mine, cel puțin — actrița sovietică (din R.S.S. Armenia), Sofiko Ceaurelli. Mărturisind cinstit, amintirea ei îmi era destul de nebuloasă, după alte filme, mai comune, cum fuseseră **Între două iubiri, Căldura mîinilor tale, Melodiile cartierului** etc.; o siguranță care era apanajul profesionistului, o anume dezinvoltură ce trăda actrița versată din roluri cu un diapazon foarte larg. Dar a venit acest excelent eseu cinematografic despre solitudine și pasiune, intitulat **Interviuri despre probleme personale** (a trecut din păcate cam ignorat de public) și iată, am descoperit o veritabilă «stea». O stea fără strasuri și toalete mirobolante, fără parteneri de cotă mondială, o stea trecută de prima tinerețe, dar care-și arborează cu orgoliu (pe drept cuvînt!) vîrsta, în fine — o stea a cărei principală virtute nu este incandescența temperamentală, ci firescul, un firesc fermecător.

Sofiko Ceaurelli jonglează cu adevărurile de viață, alternînd gătitul mîncării cu cîntecele nostalgice la un pahar de vin, oboseala cozilor și drumurilor nesfîrșite în autobuze cu exuberanța spontană a «copilăritului», dezolarea cu pisălogeala, lacrima cu zîmbetul. Ea transformă fiecare amănunt obișnuit în moment semnificativ; viața, viața reală, nu «viața din filmele de cinema», recapătă — prin jocul ei, fascinația proprie, valorile supreme.

Cu toată această multitudine și varietate de detaliu care-i îmbogățesc și îi autenticizează interpretarea, aș spune că Sofiko Ceaurelli conturează nu atît un personaj, ci o stare de spirit. Există o febrilitate, o neliniște a căutărilor ei printre oameni și destine care vorbește foarte mult nu despre un anumit tip de femeie, ci despre un mod de a trăi, îndărătnică în a nu accepta conformismul, devotată cu ardoare unui crez moral și profesional.

Poate că este aceasta o condiție a ziaristului (sau a ziaristicii). Dacă este așa, atunci mă simt onorat că aparțin aceleiași profesiuni ca și personajul întruchipat în **Interviuri despre probleme personale** de Sofiko Ceaurelli.



Nu totul e de vînzare (Jerzy Stuhr)

Jerzy Stuhr

Un descendent al lui Cybulski

Figura lui exprimă — înainte de toate — deruta. Deruta campionului la alergări care nu știe la ce probă să se înscrie. Deruta săritorului la înălțime care ezită între stiluri — «flop» sau «foarfecă». Deruta boxerului la limita între două categorii de greutate. Sau — mai simplu — deruta «prezentatorului» care nu știe pe ce drum va merge pentru a-și atinge scopul.

Scopul. Scopul există în intimitatea dorințelor tuturor acestor «revendicări», sau a altora, aflați la incidența acelorași zone de tentație. Scopul este, pentru ei toți, tangibil, ei toți posedă virtual capacitatea de a și-l apropia, de a-l cuceri. Iar eroul lui Jerzy Stuhr din **Prezentatorul** nu este nici el un nechemat, un lipsit de talent și vocație. El are, realmente, dreptul de a aspira să ajungă «Prezentatorul», cu majusculă. Spre deosebire însă de situațiile «sportive» pe care le numeam mai înainte (sportive în principiu măcar, căci și aici — vezi **Viață sportivă** — pot interveni echivocurile), în filmul lui Feliks Falk opțiunea nu presupune numai o dilemă de specialitate. Dilema este în primul rînd morală, căci ea se referă fără înconjur la certitudinea sau incorectitudinea etică. Mai bine-zis, această dilemă a existat ca punct premergător de plecare al acțiunii filmului; căci — odată cu primele cadre — dilema a fost tranșată, prezentatorul și-a ales drumul în clar-obscurul culiselor inavuabile. Și, odată depășit, acest prim moment al nedumeririi, deruta continuă să marcheze chipul și comportamentul personajului, ba chiar se amplifică, în fața ineficienței atitudinii deliberat adoptate. Pentru cel căruia «scopul îi scuza mijloacele», mijloacele alese n-au justificat întregul efort de dedublare, de renunțare pe care l-a consumat. «S-au cutremurat munții, pentru a se naște un șoarece ridicol» — spunea un adagio roman.

«Omul la răscruce» al lui Jerzy Stuhr face parte dintr-o familie mai mare de personaje, familiară cinematografului polonez și care a acreditat pe ecrane interpreți, azi de legendă: Cybulski, Olbrychsky... Stuhr este ultimul ei descendent, mai răvășit de indecizii, mai lipsit de doza de șarm care-i caracteriza, în anumite momente, pe cei ce s-au întrebat primii, în filmul polonez, dacă «totul e de vînzare». Mai mult decît atît, Jerzy Stuhr este întruchiparea unui paradox — el reprezintă prototipul «anti-starului». Prototipul unei negații. Livid, dînd aproape senzația de famelic, continuu agitat de un dinamism care parcă se consumă în gol, eroul lui Jerzy Stuhr își contrazice cu consecvență în fiecare clipă orice veleitate eroică. Adevărul de viață derivă tocmai din absența oricărei exemplarități din conformația lui fizică și spirituală.

...Și dacă acceptăm ideea că orice adevăr, pentru a deveni credibil artistic, are nevoie de o temperatură specifică, atunci să încercăm și să descoperim această temperatură — ajunsă la incandescență — cînd se manifestă nu în arderea pentru un ideal, ci în arderea (căznită, mocnită), în lipsa aerului vital al idealului. E ceea ce demonstrează Jerzy Stuhr cel puțin în trei filme: **Fără anestezie** (semnat Wajda), **Prezentatorul** și **Cineamatorul.**

Annie Girardot

O femeie ca oricare alta

N-am văzut încă (poate nici nu există, și înclin să cred că acesta e adevărul) vreun film în care Annie

Girardot să joace rolul unei regine, așa cum li s-a întîmplat atîtor altor colege ale ei, fie pentru că erau superbe ca Elisabeth Taylor sau Vanessa Redgrave, fie pentru că fascinau prin luciditate și inteligență ca Bette Davis. N-aș putea spune, privind oricare din imaginile în care apare Annie Girardot, că actrița ar putea fi, la un moment dat, prototipul frumuseții sau al spiritualității. Mai degrabă, în ipostaza ei fotografică, ai spune despre Annie Girardot că este un fel de arhetip al comunului, al neutrului, al impersonalului. Este — dacă vreți — femeia de pe stradă (acum) între două vîrste, relativ corect machiată, îmbrăcată cam la întîmplare, mai mult distrată decît cochetă, mai mult obosită decît dispusă spre Hegel sau Marcuse. Este femeia care nu visează imperii și nu suportă eșecuri catastrofale. Este femeia care își dorește «a trăi pentru a trăi».

Căci Annie Girardot este în primul rînd o prezență, al cărei magnetism se face simțit dincolo de oricîte riduri, și oricîte priviri fals indiferente, pe care le aruncă atît de nonșalant. O prezență senzuală și obsedantă, al cărei farmec se compune din mișcări dezordonate, aritmice, dintr-o lumină a ochilor ce sclipesc dintr-odată pieziș, de sub pleoape umflate de somn, dintr-un rîs tulburător de spontan, cuceritor și dezarmant prin dimensiunea demitizării pe care o implică. Și mai există — în spatele tuturor acestor detalii de gesticulație și mimică — o căldură intensă, neobișnuită, care conferă fiecărui anodin gest al ei o umanitate regească. În această ordine de idei, cel puțin în scara preferințelor mele, Annie Girardot cîștigă oricînd partida cu Elisabeth Taylor sau Bette Davis.

Demnă de luat în considerație este evoluția (fortuită, firește, dar nu lipsită de tîlc) în timp a «personajului» pe care îl întruchipează pe ecran Annie Girardot. Aparițiile sale stăteau, acum mai bine de două decenii **(Rocco și frații săi, A trăi pentru a trăi, Întîlnirea)**, sub semnul unui dramatism adeseori devastator, dominat de dileme și angoase. Ultimele ei filme văzute la noi **(Aleargă după mine ca să te prind, Zîzania, Cînd dragostea se întoarce, Dă-i-nainte mamă)** sînt — mai toate — comedii, guvernate de un sentiment tonic ce reușește să coloreze cotidianul, impregnate de un miraculos umor al faptului mărunt. Actrița se amuză să trăiască în joacă banalitatea, făcîndu-ne cu ochiul și amuzîndu-ne mereu, reamintindu-ne că — atît timp cît poți să zîmbești — nimic nu e definitiv pierdut. Nici măcar tineretea...

Grupaj realizat de **Dinu KIVU**

Atîta timp cît poți să rîzi... (Annie Girardot)

Învins de duritatea în compania căreia se obișnuise prea mult să trăiască (Lino Ventura)

Lino Ventura

Un om pozitiv

Un «dur»? Indiscutabil, Lino Ventura — acest Lee Marvin al cinematografului francez — este legat definitiv de categoria personajelor cu figuri sculptate parcă în piatră granitică, marcate de vocația unui perpetuu «vivere periculosamente», personaje pe care nu le bănuiești niciodată evoluînd pe coarda sentimentalismului sau a frivolității. Acești eroi, «negativi» în general, uzează cu dezinvoltură de violență (morală, dar mai ales fizică), se conduc după o ierarhie a valorilor absolut personală, în care «binele» este — de cele mai multe ori — doar un atribut tehnic (o lovitură a fost **bine** executată), sînt de un calm imperturbabil și, nu arareori, insolent. Sînt oameni care și-au făcut din risc o profesiune și, deci, nu sînt temerari ci calculați, nu au elanuri și «toane» ci instincte și reflexe.

Acesta ar fi portretul-robot al «durului-negativ», pe care l-a întîlnit în cariera sa și Lino Ventura. Dar există și cealaltă față a «durului», în care numai contururile portretului-robot rămîn aceleași: figura tăiată de linii severe, ușor obosite, calmul nedezmințit în cele mai neașteptate situații, capacitatea de a suporta și a răspunde la violență (și nu neapărat de «a uza de...»). Este chipul adevărat, de maturitate, al personajului pe care îl interpretează cu predilecție, în ultimul timp, Lino Ventura. Tipul lui de «dur» nu este predestinat, ci format în timp, sub presiunea mediului, a conjuncturilor, chiar a profesiei (un «flic» nu poate fi excesiv de sentimental, nu-i așa?). În **Cadavre de lux,** masca aparținea unui justițiar, în **Deznodămînt la frontieră** — unui salvator. Eroi pozitivi prin excelență.

Și masca ascunde, sub aparențele ei familiare, complexități caracterologice pe care portretul-robot le eludează. Violența disimulează de multe ori amărăciunea gestului (ca în **Cadavre de lux),** paradoxul jertfei conștiente pentru o cauză dinainte eșuată: ascunde autoreproșul rostit într-un gînd fără indulgențe. În **Deznodămînt la frontieră** există o scenă exemplară din acest punct de vedere (al supraîncărcării «morții» cu straturi emoționale neașteptate, relevînd mai degrabă fragilitatea structurii decît afișata ei duritate): într-un bistrot, Lino Ventura își așteaptă fiul, căutat simultan de mafia canadiană și de poliție. Știe că este urmărit, își cunoaște și urmăritorul, care este așezat la o masă apropiată. În schimb, fiul nu știe decît că se va întîlni cu tatăl său. Intră în restaurant, își zărește tatăl, schițează gestul de a se îndrepta spre masa lui. Gros-plan pe ochii lui Lino Ventura: aceiași ochi duri și implacabili, încremeniți de data aceasta de spaimă, de implorare («nu te apropia»), de un sentiment iremediabil al înfrîngerii. În această secundă, în care se teme imens pentru viața fiului său, «durul» se recunoaște învins din vina durității în compania căreia se obișnuise prea mult să trăiască.

interviul nostru

Aleksei Batalov la revista „Cinema“

Două întîlniri la București — o conferință de presă a ACIN-ului, și una, mai intimă, găzduită de revista noastră, plus o convorbire cu mulți ani în urmă la Moscova, cînd Batalov se grăbea să plece după o filmare înapoi la Leningrad («nu pot să mă odihnesc decît în orașul meu și oricît de departe aș lucra alerg să mă refac acasă») și portretul «actorului nostru drag» se întregește cu trăsături noi continuînd uneori neașteptat, personajul familiar de pe ecran. Asemeni savantului umanist din 9 zile..., medicul altruist din filmul lui Heifitz Omul meu drag sau noului personaj — apărînd doar spre sfîrșitul noii comedii (amare) Moscova nu suportă lacrimi ca să aducă puțină lumină în viața unei femei, Batalov nu suportă vorbele mari, gesturile convenționale, atitudinile-spectacol. Te ascultă atent, concentrat — rar am mai întîlnit la un actor o asemenea concentrare pe o întrebare chiar banală, pe o idee despre artă aruncată de cineva în timpul discuțiilor. Rar am văzut o seriozitate mai reflexivă, încercînd să străpungă superficialitatea de breaslă.

«...Vine o vreme cînd încep să te intereseze numai lucrurile foarte serioase, nu mai ai timp de fleacuri. În general, în lumea de azi e tot mai puțină artă adevărată. Deocamdată filmul nu-i artă. E mai degrabă bazar pentru toate gusturile. Poate cîndva cînd vom filma pentru casete, fiecare ce dorim...» își începe pe o notă gravă discuția despre cinematograf, unul din cei mai elevați slujitori ai lui. «Am avut șansa s-o văd pe Ana Magnani jucînd pe scenă. Îmi tremurau mîinile de emoție. Asta, da, artă. Dar am văzut și **Fălci**, filmul la care se face atîta publicitate. M-a îngrozit. Cînd totuși se mai întîmplă ca filmul să devină artă — un Fellini, un De Sica, un Buñuel — avem de-aface cu excepții. Pentru că nu poate fi vorba de artă acolo unde se lucrează în colectivitate. Arta e rezultatul unei tensiuni individuale, a unei munci intense. Filme se fac multe. Cele care se pot povesti nu sînt cinema. Multă vorbărie pe peliculă și eu nu mai suport vorbăria. Cu un singur om am simțit că se poate spune ceva doar prin imagine, că te poți exprima «pur» cinematografic, cu Urușevski. Am fost uimit la **Zboară cocorii** cum a rezolvat el scena din cameră, a întîlnirii lui Mark cu Veronica. De obicei se filmează cu lumină cît mai flatantă portretele personajelor. Nimeni nu se gîndise pînă la Urușevski să deformeze fața eroinei punîndu-i un obiectiv de 18 și să facă să-i apară pe obraz niște mici pete de lumină. Din punct de vedere tehnic, portretul putea fi socotit rebut, dar operatorul urmărea o idee anume. Pentru el aveau mai multă importanță petele ce pîlpîiau pe obrazul fetei decît un palat în plin soare. De obicei trebuie să depui multă energie să-l faci să înțeleagă pe operator ori pe scenograf că într-o secvență cu 200 de oameni de exemplu, unde am de adus la un moment dat în prim-plan comandantul, în acel cadru trei sferturi din ecran îl va ocupa șapca lui. În acel moment poziția acestui chipiu va fi tot atît de importantă pentru film ca și linia orizontului din cadrul precedent. Numai înlănțuite astfel la montaj cele două cadre vor sugera imaginea completă a oștii și a comandantului. În aceasta constă specificul cinematografului, al decorului de film diferit de cel de teatru. Dacă înțelege legea filmului, scenograful nu-și mai plînge decorul «nefolosit». Vorbesc oarecum în cunoștință de cauză, pentru că m-a pasionat arhitectura încă din copilărie. Cînd am debutat în regie cu **Mantaua**, stăteam noaptea tîrziu să-i explic pictorului ce intenționam să filmez a doua zi. Eram la început, vroiam să fac totul de unul singur; era lucrarea mea de diplomă, bani nu aveam, pictorul mi-a pictat Nevski Prospekt pe peretele studioului iar eu îmi desenasem filmul cadru cu cadru și mi-l atîrnasem pe pereții camerei. Am ecranizat **Mantaua** gîndindu-mă de ce a scris Gogol nuvela. Ca să demonstreze valoarea de neprețuit a fiecărui om, faptul că nu există oameni ce pot fi înlocuiți, că pînă și ultimul om, cel mai neînsemnat, cînd dispare e o pierdere. De la această idee am pornit. Dacă atunci în locul lui Bîkov mi-aș fi ales drept interpret un bătrînel simpatic, filmul ar fi avut poate succes la public dar atunci n-ar mai fi fost Gogol, cu ideea lui nobilă că pînă și cel mai umil dintre oameni merită respectul, căldura noastră. Pentru mine aceasta era mai de preț decît să obțin succesul. Cînd muncești numai pentru succes nu te mai interesează ce ai vrut tu, ci ceea ce primești de la public. Și asta înseamnă că nu mai ești liber.

E foarte dureros cînd nu se înțelege ce-ai urmărit. Cînd am filmat **Cadavrul viu,** mă pregătisem înainte, jucasem rolul de multe ori pe scenă. Mă interesa să-l aduc pe eroul lui Tolstoi la un maximum de contemporaneitate, dar nu cum se face ades, prin haină, ori prin machiaj, ci ca emoție, ca intensitate a trăirii lui în conștiința contemporană. Am spus lungile monologuri așa cum vorbim noi azi și criticii mi-au reproșat că Protasov vorbește ca fizicianul din **«9 zile».** În teatru, Protasov e de obicei înfățișat ca un bărbat frumos, cu mult farmec. În film, l-am vrut un om oarecare, ca noi toți; dacă se deosebește cu ceva, este prin sentimentul hipertrofiat al adevărului, prin imposibilitatea lui de a minți, care-l duce la dramă. Altminteri, e un om obișnuit așa cum mi-am gîndit mai toate personajele. N-am încercat niciodată să fac din ele, eroi. Dacă am reușit uneori, asta-i altceva. Important e numai ce am urmărit. Dar, cum vă spuneam, criticii l-au judecat după vechile criterii ale rostirii teatrale tradiționale; există încă puternic la noi mitul clasicului. Eu, unul, sînt mai degrabă conservator, și mi se pare că mulți tineri forțează nota modernizînd cu orice preț. Prefer să-l citesc pe «Faust» așa cum e, decît să-l aduc printre rachete. Dar, dacă mă gîndesc, e mai util ce fac ei decît să rămîi blocat la interpretarea tradițională. Pentru că de acolo nu mai există nici o ieșire...

...De ce filmez puțin? Pentru că mă strădui să fac numai ceea ce mă interesează. Indiferent că e vorba de o adaptare pentru radio ori de un curs cu studenții la Institutul de cinematografie unde sînt profesor. Pentru radio reușesc să adun în distribuție actori cum nu poți spera la un film. Poți încerca ceva nou cu ei, așa cum încerc eu acum la «Nopțile albe», cu un Tihonov de nerecunoscut. Filmez și pentru televiziune, dar mult mai puțin pentru studiourile cinematografice. Ca regizor, am ecranizat doar literatură de mare clasă: **Mantaua, Idiotul** și **Trei grăsani.** Ca actor, nu m-au atras multe roluri în ultimii ani. Unul singur mi-aș fi dorit: cel din **Cinci seri** de Mihalkov. În rest, nu prea am ce regreta. Filmul contemporan? Mă interesează cum să nu, aș filma cu plăcere dar să pot vorbi despre prezent așa cum înțeleg eu. Adică situîndu-mă într-un raport personal, activ, față de realitate. Principiul unei povestiri contemporane nu trebuie să fie cel al unui realism fotografic: totul există în jurul nostru, dar important pentru artă e cum ne situăm noi, ce simțim față de această realitate.

Sînt în prezent cîteva filme la noi foarte originale, filme-locomotivă care ar putea trage după ele cinematograful sovietic. **Cinci seri** despre care am pomenit și **Cîteva interviuri pe probleme personale,** pe care le-ați văzut la București. Nu trebuie să pierdeți **Ascensiune** al regretatei Larise Șepitko. Ori **Scrisori străine.** Și un film care altădată nu s-ar fi putut face la noi, **Maratonul de toamnă**, cu niște actori excelenți. Interesant că aceste reușite coincid și cu interesul publicului, nu sînt doar succesele unei elite. Pentru că atunci cînd filme mari nu sînt înțelese, e îngrozitor. Ai impresia că ai nimerit în Evul Mediu. Așa s-a întîmplat de mult, cu **Insula** lui Shindo și, mai recent cu **Oglinda** lui Tarkovski. Nici **Jucătorul** meu n-a mers cine știe ce. Sigur că Dostoievski nu e ușor de ecranizat. Cele cinci versiuni anterioare mizau fie pe farmecul, pe personalitatea actorului, fie pe suspensul jocului de cărți. În versiunea engleză, era demontat cu migală fanatismul jocului, ca și în versiunea lui Claude Autant Lara cu Gérard Philipe. Fără să pretind că filmul meu e mai bun, am încercat altceva, cred eu mai aproape de Dostoievski. Povestea jucătorului e povestea unui tînăr sărac care s-a îndrăgostit de o femeie frumoasă și trebuie să o dovedească. Dar cum? Pentru el dragostea devine o catastrofă, se aruncă în joc — putea deveni la fel de bine bețiv ori mitoman — deci nu patima jocului e drama reală a personajului lui Dostoievski, ci pasiunea devoratoare pentru o femeie care nu-l observă. Gelozia. Or, pe Gérard Philip, tînăr, frumos, talentat, e greu să crezi că o femeie ar putea să-l respingă. De aceea realizatorii au trebuit să găsească o altă soluție în final decît cea a cărții. Eu am ales drept interpret un băiat timid și urîțel: eroii lui Dostoievski nu-s nici frumoși și nici simpatici. Nici el nu era frumos ca Turgheniev, ci complexat, frămîntat. Dacă te interesează adevărul cărții și nu succesul cu orice preț trebuie să cîntărești bine ce spui. Și așa-i destul de greu să te faci înțeles. Pentru că din ceea ce-ți propui tu să creezi abia dacă-ți reușește 70%. Or, se întîmplă ca din acest 70% nici jumătate să nu ajungă la spectator. Și atunci ce-ți rămîne? Să te minunezi de fiecare dată, cînd întîlnești un public sensibil, receptiv, care te înțelege așa cum ați înțeles dumneavoastră, astăseară, la Casa filmului, personajul meu din **Moscova nu suportă lacrimi,** destul de particular credeam eu, de «local» ca factură și totuși... Vă miră că m-au surprins aplauzele dumneavoastră? Vedeți, eu mă trag dintr-o veche familie de actori: există la noi o lege nescrisă transmisă din tată în fiu: numai un actor prost așteaptă aplauzele și nu e surprins de reacția sălii. Și nimic nu te pierde mai mult pe scenă decît cînd publicul simte că tu îi aștepți aplauzele. Atunci arta devine marfă, prostituție, încetează să mai fie emoție genuină. Miracol. Prea se vînd multe pe lumea asta ca să-ți mai vinzi și talentul. Oamenii ajung să creadă că pot cumpăra totul cu bani. Ce tristețe!

**Mă interesează
să pot vorbi
despre prezent
așa cum înțeleg eu**

Ce cred eu despre «cinematograful regizorilor» și despre regizorul-tiran? Și eu sînt un regizor-tiran pe platou. După ce-am discutat zile întregi cu echipa scenariul, cînd filmez, cer supunere. Dacă am căzut de acord odată, atunci s-o dovedim. Și eu am lucrat cu numeroși regizori și i-am urmat pentru că am recunoscut în ei talentul, forța, personalitatea. M-am supus ca un cîine care-și recunoaște stăpînul. Dar cînd vine orice băiețaș agramat și încearcă să facă pe dictatorul pe platou, să-l ferească dumnezeu să dea ochii cu mine. E drept că am avut și norocul să lucrez doar cu regizori care au știut **ce** și **cum** să-mi ceară. Am nimerit la Heifitz, omul care m-a filmat cinci ani la rînd și care scria special scenarii pentru mine. Regizorul care a descoperit cel mai mare număr de actori. Am lucrat cu Mark Donskoi, regizor de școală veche dar care avea un mare respect față de actori. Sau cu Mihail Romm, cel mai cult, cel mai viu, mai revoluționar dintre toți regizorii noștri. Alături de el puteai îndrăzni orice. Cu asemenea regizori poți merge chiar la o cădere. Important e să-i vezi cu ce pasiune, fantezie se dăruie ei lucrului, cîtă patimă pun în tot ce fac. Am mers la «risc» alături de Kalatozov la **Zboară cocorii**, cînd toți credeau că filmul va fi un eșec; am mers pînă la capăt alături de Romm la **9 zile...** cînd, după vizionările de lucru toți îl pregăteau pe regizor pentru o «cădere». Romm filmase împotriva tuturor legilor cinematografului, își fragmentase filmul în episoade și iată că în ultima clipă a renunțat și la singurul liant liric al filmului, la muzică. Dar pentru că numele compozitorului — un nume cunoscut — a rămas pe generic, criticii n-au observat că pe ecran nu răsunase niciun acord și au lăudat discreția, modernitatea muzicii. Romm putea să te uimească de fiecare dată. Înainte de a începe **Fascismul obișnuit**, el a scris un bilețel despre care n-a spus nimănui nimic pînă după premiera filmului. Își notase acolo: «Am hotărît să iau de la capăt viața mea în artă. Nu e ușor la 60 de ani». După aceea a realizat **9 zile...** «Căderea» prevăzută la studio a devenit un succes. Asemenea oameni îi urmezi pînă la moarte. L-am văzut filmînd pe Fellini. Simțeai pe platou o tensiune uriașă, nu se poate ca atare personalitate să nu fie urmată fără șovăire. Uneori operatorul e cel care poate să stimuleze echipa, ori un actor cu o puternică forță artistică sau un scenograf care face din decor «cauza filmului». Important nu e cinematograful regizorului, cinematograful operatorului sau al scenografului ci talentul real, personalitatea, indiferent în ce domeniu s-ar manifesta.

Alice MĂNOIU

de la literatură la film

Petrini, Gheorghiu, Gheorghidiu

Cinema

Un bărbat întîlnește o femeie — cam așa încep multe; o superbă dragoste împărtășită îi face să străbată împreună, uniți și dincolo de moarte, o viață paradiziacă, precum Philemon și Baucis, sau una plină de adversități, precum Romeo și Julieta. În mijlocul unei cetăți peste care domnește calmul, o femeie benefică îl poate înălța pe iubitul ei și acesta ajunge astfel «de la coada butcii domniței Ralu în patul ei». Una malefică îl poate însă distruge, cum face Carmen cu Don Jose; aceeași femeie malefică îl poate distruge (fie și fără voie) pe iubitul ei și în vîltoarea unei cetăți unde bîntuie furtuna, ca Aida pe Radames (ca să grupăm două «cazuri» care atîta îl impresionau pe Hans Castorp), tot astfel precum, într-o furtună sufletească, o femeie benefică îl poate înălța pe iubitul ei, așa cum l-a mîntuit Sonia pe Raskolnikov. În literatura noastră, doi sînt bărbații pe care, în trecerea lor prin vremuri de aspre încercări ale istoriei, îi însoțesc una sau, respectiv, mai multe femei nevrednice: i-am numit pe Ștefan Gheorghidiu și pe Victor Petrini.

Amîndoi străbat adversități obiective cu caracter de situație-limită, iar războiul lui Gheorghidiu nu e mai puțin cumplit decît împrejurările prin care trece Petrini, deși, din noroiul liniei de foc sau din adîncul temniței, ele sînt taxate la fel de grotesc și considerate la fel de lucid, de parcă nici unul, nici celălat nu s-ar fi dat jos din cafas. Pe amîndoi pregătirea filozofică de specialitate — fertilizînd o minte iscoditoare — i-a deprins, prin practicarea rigorii raționamentului, cu trufia intransigenței, făcîndu-i conștienți că cea mai măruntă concesie e o breșă prin care poate năvăli catastrofa abdicării de sine; pe amîndoi pasiunea gîndirii îi propensează necontenit spre aflarea adevărului, de nu (mai ales pe Petrini) a înțelepciunii; pe amîndoi îi stăpînește nevoia de o neprihănită puritate morală și, mai ales, deși funciarmente misogini, pe amîndoi nevoia de o dragoste deplină și totală, nevoie încă mai vitală, mai categorică, la Petrini, pe care, după trei nefericite experiențe (în care a fost, practic, de trei ori părăsit) îl vedem lesne disponibil pentru a patra, în vreme ce Gheorghiu, vidat sufletește de unica lui experiență pe care mizase totul, pare iremediabil afonizat la orice nou cîntec de amăgitoare sirenă. E, firește, înzestrat cu mai multă forță vitală Petrini, căruia nu i-ar trece niciodată prin minte să facă, în pat, cu vreuna din iubitele lui, propedeutică metafizică, decît mai livrescul Gheorghidiu, iar în vreme ce pentru acesta «drama războiului» nu e numai amenințarea continuă a morții, măcelul și foamea, cît această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict al eului tău, «care cunoaște altfel ceea ce cunoștea într-un anumit fel» — drama lui personală fiind, așadar, una gnoseologică — aceea a celuilalt, personaj mai complex (poate și pentru că confesiunea lui e mai amplă și dusă pînă la o mai rotundă maturitate) mai urcă o treaptă, devenind axiologică, căci, spune el, în concluzie: «această carte va mărturisi oricînd: ...dacă dragoste nu e, nimic nu e!»

O permanentă verificare sufletească (Ioana Pacula și Vladimir Găitan)

Luînd ca punct de plecare confesiunea lui Gheorghidiu, Sergiu Nicolaescu îl rebotează Gheorghiu și sărind tot ce nu ține de «zadarnicele chinuri ale dragostei», ne înfățișează o liniară, cursivă dramoletă de gelozie, al cărei protagonist sfîrșește prin a se sinucide (căci nu altfel decît o sinucidere, cu glonțul altuia, poate fi privită autoimolarea din final); nimic din «rochia albastră», nimic din «e tot filozofie», nimic din numeroasele, complicatele speculații psihologice sociale etc. ale textului: pentru noul lector al lui Camil, tot acest roman paralel **graecum est, non legitur**. Și nici nu-l putea citi. «Ultima noapte» și «Patul» lui Camil nu încap (cum nu încap nici «Craii») într-o gîndire filmică: aici nu ajunge să declari că «vezi idei», ci trebuie chiar cu adevărat să le vezi, ba chiar să arăți și altora ce ai văzut.

Gheorghidiu, ca și doamna T., au vegheat — împreună cu mulți alții — la căpătîiul multora din cei de-o seamă cu mine, constituindu-se într-un fel de **idola tribus** ai generației care, înainte de a-l cunoaște pe Proust sau pe Bergson își dădea bacalaureatul în anii războiului. In răstimpul cuprins de confesiunea lui Petrini, acești «idoli» și-au sporit considerabil turiferarii și datorită cvasi-singurătății lor pe niște altare de unde nici cei de mai sus și nici mulți asemenea ce nu conteneau a se ivi nu-și mai încrucișau cu dînșii, eclipsîndu-i, strălucirea focului lor de raze.

Pe urmă — pe urmă am mai citit și noi cîte ceva, de la Swann pînă la Petrini, și poate că și ecoul coralelor cu un mai puțin pur, cu un vai, mai puțin trufaș sunet de bronz oterit, în tot zisul răstimp, de frații lor mai mici și de părintele lor, a contribuit ca idolii cioplți cîndva de Camil să se ducă să se înghesuie, binișor, în rafturile lor, de eroi de roman.

«...dacă dragoste nu e, nimic nu e» (Mircea Șeptilici, Ioana Pacula și Sergiu Nicolaescu)

Și atunci, de ce aș fi mai mînios pe Sergiu Nicolaescu decît pe Epistemon, educatorul lui Pantagruel, care-i povestește că l-a văzut în Infern pe Xerxes vînzînd muștar și pe Traian prinzînd broaște, de ce aș mai fi mînios pe el decît pe Giraudoux, pe Cocteau, sau pe Sartre, care asemenea au rafistolat mai consistente mituri ale omenirii? Fiindcă, simplificîndu-l pe Gheorghidiu, a zămislit, în schimb, aproape din neant, un nou personaj, cuceritor și cu un incontestabil «panaș», cît se poate de «camilpetrescian», cum văd că se zice, pe avocatul Nicolau, fiindcă și-a ales niște actori excelenți în rolurile lor (nu vreau să intru în atribuțiile cronicii de film, dar nu pot să n-o menționez pe Ioana Pacula, și farmecul buzelor ei care rostesc, disprețuind, parcă, orice funcționalitate, altceva decît auzim noi), fiindcă a reconstituit cu minuție, cu voluptate, aș zice, saloane din București, străzi din Cîmpulung, o întreagă atmosferă a epocii, fiindcă povestirea lui cinematografică e domoală, liniștită ca a filmelor «western», fiindcă Nicolau al d-sale degajă, precum odinioară Pascalopol, aceeași forță calmă cu debit uriaș al acelorași largi fluvii din peliculele unui Ford, fiindcă, într-un cuvînt, a făcut un film care — mai puțin lungimile cu noroi și război — (nu m-am integrat desigur, de atîția ani, printre litere, fără a cunoaște că arta e un mijloc de cunoaștere, dar nici n-am izbutit să dezintegrez acest normativ din mai vechea binaritate a adagiului horațian, potrivit căruia arta instruiește și desfată) place la public și se urmărește cu plăcere? E adevărat că o «tragedie a cunoașterii» s-a transformat într-o biată dramă de amor, o dramă «ce-avu sfîrșitul trist» și din care Gheorghidiu iese cam flocăit, cu caracterul cam amputat. Și apoi, ce? Au mai pățit-o și alții. Au pățit-o (și nu la cinematograf, ci în literatură și în spectacolul dramatic!) și **Vergile travesti**, și Troilus și Cressida, o pătește, cam odată pe săptămînă, Fata din Andros, la Naționalul bucureștean, a pățit-o și Socrate în **Norii** teatrului din Salonic. N-a murit nimeni din asta. Și n-o să moară nici Gheorghidiu, ce a mai rămas astăzi din Gheorghidiu, chiar dacă pe Gheorghiu îl împușcă un pluton de execuție.

Radu ALBALA

Scriitorii despre invenția lui Lumière

Să pornim pe urmele redescoperirii trecutului (cinematografic) ascultînd impresiile cîtorva mari personalități ale literaturii universale, după prima lor întîlnire cu imaginea în mișcare, pe vremea cînd nu devenise încă arta a șaptea. Să încercăm să înțelegem deprimarea lui Gorki la vederea acelei lumi de cenușă; să ne entuziasmăm de intuiția bătrînului de la Iasnaia-Poliana privind influența filmului asupra scrisului; să ne amuzăm de scepticismul unui Huxley pe care cinematograful nu s-a sfiit să-l contrazică; să ne lăsăm contaminați de emoția unui Sartre cînd copil, evada fascinat în lumea mirifică a umbrelor și luminii sau să ascultăm glasul lucid al Virginiei Woolf.

Maxim Gorki:

Viața mută și gri conține parcă un avertisment

Noaptea trecută am fost în împărăția umbrelor. Este o lume fără sunet, fără culoare. Dacă ați ști ce straniu este să te afli acolo. Totul, pămîntul, pomii, oamenii, apa și aerul sînt scufundate într-un gri monoton. Razele gri ale soarelui străbat cerul gri, ochi gri pe fețe gri, pînă și frunzele pomilor sînt de un gri de cenușă... Nu este viață, ci umbra ei nu este mișcare, ci o lume spectrală și mută.

Să mă explic, altfel aș putea fi suspectat de nebunie sau de snobism. Am fost la sala Aumont să văd fotografia mișcătoare, cinematograful lui Lumière. Impresia extraordinară pe care ți-o transmite este atît de unică încît mă îndoiesc de capacitatea mea de a o reda în toate nuanțele. Totuși să încerc (...) Cînd luminile se sting în camera unde este arătată lumii invenția lui Lumière, deodată apare pe un ecran imaginea gri a unei străzi din Paris, umbrele unei gravuri proaste. În timp ce o privești descoperi trăsuri, clădiri, oameni în diferite poziții — toate înghețate în imobilismul lor. Totul este gri, și cerul deasupra capetelor este tot gri. Nu poți anticipa în nici un fel noutatea dacă ai văzut înainte fotografii cu străzile Parisului. Dar deodată un vînt straniu suflă peste ecran și imaginea prinde viață. Trăsurile pornesc de undeva din profunzimea perspectivei și vin direct spre tine, în întunericul în care te afli; din depărtare, oamenii se îndreaptă către tine și pe măsură ce se apropie, se măresc; copiii se joacă cu un cîine; bicicliștii pedalează cu spor; pietonii traversează strada printre mașini. Toți aceștia se mișcă plini de viață și pe măsură ce se apropie de marginea ecranului, dispar undeva dincolo de el.

Totul se petrece într-o tăcere stranie, nu auzi nici zgomotul roților pe caldarîm, nici cel al pașilor sau al vorbelor. Nimic. Nici o singură notă din acea complicată simfonie care însoțește întotdeauna mișcarea oamenilor. Fără zgomot, frunzele de cenușă se leagănă în vînt, siluetele gri ale trecătorilor condamnate la tăcere eternă și crud pedepsite să fie lipsite de culoarea vieții, alunecă mute și gri pe pămînt. Surîsul lor este fără viață, chiar dacă mișcările lor sînt pline de energie și sînt atît de repezi. Rîsul lor este tăcut, deși le vezi mușchii cum se contractă. În fața ta îți apare o viață lipsită de cuvinte și de culoare. În cele din urmă, această viață mută și gri începe să te neliniștească, să te deprime. Parcă ar conține un avertisment secret și sinistru care îți dă o senzație de leșin. Uiți unde te afli. Ima-

Așa arăta lumea umbrelor care l-a întristat pe Gorki (*Prestidigitatorul* din programul Lumière — 1895)

gini stranii pun stăpînire pe mintea ta și îți pierzi parcă cunoștința (...)

(Recenzie la programul lui Lumière prezentat la 4 iulie 1896, la tîrgul de la Nijni-novgorod)

Nu s-ar putea spune că filmul politic este o invenție de ultimă oră *(Acuz* **de Abel Gance — 1919)**

Lev Tolstoi:

S-ar putea să devină un lucru foarte important

Veți vedea că acest mic și straniu aparat care se învîrtește mereu, va face o revoluție în viața noastră a scriitorilor. Este un atac direct lansat asupra vechilor metode ale artei literare. Va trebui să ne adaptăm umbrelor ecranului și mașinii neînsuflețite. Un nou fel de a scrie se va impune. M-am gîndit mult la asta și simt această transformare venind.

Dar mai degrabă îmi place. Această rapidă schimbare a scenei, acest amestec de emoție și tehnică — îmi pare mult mai bun decît felul greoi și uzat al scrisului cu care ne-am obișnuit. Îmi pare mai apropiat de viață, unde modificările și schimbările se perindă prin fața ochilor noștri cu viteză, iar emoțiile sufletului sînt asemeni uraganului. Cinematograful a deconspirat misterul mișcării, în aceasta stă grandoarea sa.

Pe vremea cînd scriam «Cadavrul viu», îmi smulgeam părul din cap și îmi rodeam unghiile pentru că nu eram în stare să redau destule scene, destule imagini, pentru că nu puteam trece destul de repede de la o întîmplare la alta. Simțeam că scena asta blestemată era ca un ștreang în jurul gîtului dramaturgului; trebuia să las de o parte viața și să tai elanul lucrului pe măsura dimensiunilor și cerințelor scenei. Îmi amintesc cînd mi s-a spus că o persoană isteață a imaginat o scenă turnată, pe care puteai implanta mai multe decoruri dinainte pregătite, m-am bucurat ca un copil. Pe loc am adăugat alte zece scene la piesă. Și totuși eram înspăimîntat că piesa va fi ștrangulată în desfășurarea ei.

Dar filmul! Ce minune! Brrr! Și e gata o scenă! Brr! Și ai făcut alta! Ai marea, coasta, orașul, palatul — și în palat este o tragedie (întotdeauna palatele adăpostesc o tragedie, după cum vedem în Shakespeare). Mă gîndesc foarte serios să scriu o piesă pentru ecran (...)

Mi s-a spus că filmul ar fi încăput pe mîna oamenilor de afaceri și arta sîngerează. Dar unde nu s-au băgat oamenii de afaceri! (Tolstoi povestește apoi relația dintre fluture și broască, insecta ce pare să-l înghită, dar nu, în pîntecul ei fluturele își depune larva, numai spre a renaște din nou,nn). La fel se petrec lucrurile și în cinema. În stufărișul artei filmului stă pitită broasca rîioasă, adică businessman-ul. În jurul lui zboară fluturele, adică artistul. O aruncătură de ochi și fălcile businessman-ului înghit artistul. Dar asta nu înseamnă distrugerea sa. Este doar una din metodele procreației, a propagării rasei sale; în stomacul businessman-ului se desăvîrșește procesul de fecundare și se desăvîrșesc semințele viitorului. Aceste semințe vor ieși la lumină și vor începe frumoasa, strălucitoarea lor viață. Mereu și mereu.

(1908)

Cinematograful a deconspirat misterul mișcării *(Doctor Mabuse* **de Fritz Lang — 1922)**

Virginia Woolf:

Cinematograful trebuie să evite tot ce este accesibil numai cuvîntului

La prima vedere, arta filmului pare simplistă, chiar stupidă. Uite regele dînd mîna cu o echipă de fotbal iată iahtul lui Sir. Thomas Lipton

Francesca Bertini, prima Ofelie de pe ecran (1913)

privește-l pe Jack Horner cîștigătorul cursei naționale. Ochiul înregistrează pe loc și cu aviditate totul, în timp ce creierul stă deoparte fără să se ostenească să mai gîndească. Pentru ochiul obișnuit, ochiul englezului lipsit de simț estetic, filmul este un mecanism care se îngrijește ca trupul să nu cadă, iar creierului îi procură un fel de jucării și dulciuri ca să stea cuminte, trupul se poartă ca o infirmieră calificată pînă cînd creierul ajunge la concluzia că este momentul să se trezească. Cît de surprins va fi el cînd din somnolența sa agreabilă se va trezi strigat în ajutor? Ochiul se află în dificultate și cere ajutor. Ochiul spune creierului, «Se petrece ceva ce nu înțeleg deloc. Am nevoie de tine». Atunci privesc împreună la rege, la barcă, la cal, iar creierul observă imediat că ei au o calitate în plus care depășește simpla fotografiere a realității. Ei nu au devenit mai frumoși în sensul în care o poză este frumoasă, ci au devenit, să o spunem (vocabularul nostru este atît de sărac) mai reali, mai reali decît ne apar în viață. Vedem viața așa cum este, cînd nu avem nici un rol, cînd nu participăm la ea. În timp ce privim pe ecran, ne ridicăm parcă deasupra existenței mărunte.(...)

Dar făcătorii de film par să nu se mulțumească cu asemenea evidente surse de interes ca sugerarea realității și fixarea scurgerii timpului. Ei vor să îmbunătățească, să modifice, să facă o artă a lor. — Firesc, căci atît de multe par că se pot face. Apoi atîtea arte stau la îndemînă gata să-și ofere ajutorul! De pildă, literatura. Toate romanele celebre ale lumii, cu prea bine cunoscutele lor personaje, de mult faimoasele lor scene par să aștepte să fie transpuse pe ecran. Ce altceva este mai simplu? Cinematograful s-a aruncat asupra prăzii cu o enormă rapacitate, și pînă azi trăiește în mare parte din trupul nefericitei sale victime. Dar rezultatul este dezastruos pentru amîndoi. Alianța este nefirească. Ochiul și creierul sînt despărțite fără milă și încearcă în zadar să colaboreze. Ochiul spune. «Iat-o pa Anna Karenina». În timp ce o doamnă voluptuoasă purtînd o rochie de catifea neagră, cu perle la gît ni se înfățișează. Dar creierul spune: «Dar ea poate fi la fel de bine și regina Victoria». Pentru că mintea noastră o cunoștea pe Anna Karenina prin trăsăturile ei interioare — farmecul ei, pasiunea ei, disperarea ei. În timp ce cinematograful pune accentul pe dinții ei, pe perle și pe catifea. (...) Toate cîte sînt accesibile doar cuvintelor, și numai cuvintelor cinematograful trebuie să le evite.

(4 august 1926)

Aldous Huxley:

Mă simțeam rușinat că am văzut asemenea spectacol

Am fost pentru prima oară să văd și să aud un film. «Cam tîrziu», vor remarca cititorii mei puși la punct cu toate noutățile, cu un surîs disprețuitor și superior. «Sîntem în 1929, nu există cine știe ce noutate în filmul vorbit. Dar mai bine mai tîrziu decît niciodată».

Mai bine mai tîrziu decît niciodată? Ah! nu! Ei bine, prieteni aici greșiți. Aici este unul dintre acele cazuri cînd este în mod sigur mai bine niciodată decît mai tîrziu, mai bine niciodată decît mai devreme, mai bine niciodată decît la timp. (...).

Am intrat în sală la jumătatea spectacolului compus dintr-o serie de scheciuri de music-hall — nu substanțiale, desigur, dar redate în acele imagini în două dimensiuni și cu voci artificiale. Nu era vorba deci nici de film de călătorie, nici de istorie naturală, nici de acele fascinante «Evenimente ale săptămînii» — cu lansare de vapoare, cutremure în Japonia, cu concursuri, cu revoluționari mărșăluind în Nicaragua — care sînt întotdeauna cele mai mari și adesea singurele atracții ale programelor de cinema. Nimic decît numere de varietăți dezarticulate, gesticulînd plat pe scenă și scoțînd zgomote care imitau gramofonul. Providența m-a blagoslovit slăbindu-mi vederea încît să nu pot vedea la o distanță mai mare de patru-cinci picioare, încît sînt într-un fel binecuvîntat fiind scutit să observ deaproape expresia omenească. La cinema însă nu există scăpare. Mărită la proporții demne de locuitorii insulei Brobdingnag, chipurile îți zîmbesc cu zîmbete de doi metri, deschid și închid ochii de un metru și redau supărarea sau bucuria pe fiecare centimetru pătrat. Numai dacă ești orb de-a binelea poți fi scutit de un asemenea spectacol. Cîntăreții de jazz îmi erau aruncați în față: îi priveam cu o oroare fascinantă. Era pentru prima dată, și deodată am realizat că nu văzusem niciodată o orchestră de jazz. Spectacolul era de-a dreptul înspăimîntător.

După un timp ce îmi păru foarte lung, orchestra de jazz își sfîrși programul. Am răsuflat ușurat. Dar era prematur. Căci filmul care a urmat nu era cu nimic mai puțin deprimant. Era povestea unui fiu de cantor nedreptățit de supărarea tatălui său care nu putea suferi muzica de jazz! (Este vorba de primul film vorbit «Cîntărețul de jazz» — 1927 cu Al Jolson în rolul principal. n.n.). La timpul cuvenit și datorită cîntecului «My Baby», visurile sale de a ajunge

Cu *Shanghai Express* în 1932, cinematograful părea să fi descoperit întreg continentul artei sale (Marlene Dietrich și Clive Brook în regia lui Joseph von Sternberg)

mare cîntăreț se îndeplinesc și ajunge să cînte pe o scenă de music hall tot «My Baby». Mă simțeam rușinat că am văzut asemenea spectacol, rușinat că făceam parte din acea categorie de specii căreia filmul îi fusese adresat. Mă consolam puțin la gîndul că o specie care permite instinctelor ei și emoțiilor ei să degenereze astfel trebuie să fie destul de aproape de propriul sfîrșit și deci de o transformare radicală.

(1929)

Actorul primului film vorbit și unul dintre primele vedete-copii: Al Jolson și Davey Lee

Thomas Mann:

Interesul meu pentru film ia cîteodată forma unei pasiuni

Cîteodată îngădui gîndurilor mele să se oprească asupra unui film — într-o zi am să le destăinui pe toate. Dar acum tot ce pot spune este că în ultima vreme am început să am oarecare simțăminte față de acest **fenomen** al timpului nostru, și pot spune că interesul meu pentru film, destul de pronunțat, ia cîteodată chiar forma unei pasiuni. Merg des la cinema: stau ore în șir și nu ostenesc privind bucuriile spectacolului condimentat cu muzică: fie că sînt imagini de călătorie, scene din sălbăticie, jurnalul săptămînal din actualitățile lumii, un policier, un film de groază sau o emoționantă poveste de dragoste (...). Am întrebuințat cuvîntul fenomen mai sus, întrucît după mine filmul are prea puțină legătură cu arta și deci nu îndrăznesc să-l judec după criterii potrivite artelor, așa cum fac unele suflete cu înclinații umanistice sau conservatoare, care mai apoi își întorc privirile cu dispreț de la acest spectacol, cel mai popular divertisment de masă. În ceea ce mă privește, îl disprețuiesc și îl iubesc totodată. Cinematograful nu este artă, dar este viață, este actualitate. În comparație cu fermentul intelectual al artei, filmul mă atrage prin latura sa pur emoțională: filmul are asupra privitorului același efect ca viața însăși asupra unui trecător, care își dă seama că el nu participă, ci doar asistă la «spectacolul vieții». În același timp, emoțiile sînt exaltate de efectul muzicii care însoțește imaginile. (...). Ca autor nu am avut prea mult noroc cu filmul. Buddenbrooks a fost ecranizat, dar nu a mulțumit nici pe departe pe prietenii acestei cărți. În loc de a lăsa personajele să vorbească pentru ele însele prin narațiune, numai prin narațiune, totul a fost transformat într-o biată piesă despre viața unui comerciant, și, în afară de nume, nimic nu a mai rămas din roman. (După moartea lui Thomas Mann alte trei romane ale sale au fost ecranizate «Mărturisirile lui Felix Krul», «Tonio Kroger» și «Moarte la Veneția» n.n.).

(1933)

Jean Paul Sartre:

Eram martorul delirului unui perete

În zilele ploioase, Anne-Marie obișnuia să mă întrebe ce doream să fac. Ezitam îndelung între circ, Châtelet, Casa electricității și Muzeul Grévin. În ultimul moment, cu un aer firesc bine calculat, hotăram să mergem la cinema. O dată cînd tocmai ne pregăteam să plecăm, bunicul ne-a întrebat din ușa camerei sale de lucru: «Unde mergeți copii?» — «La cinema», i-a răspuns mama. El s-a încruntat iar mama îi repeta întruna: «La Cinema Pantheon. Este aproape. Trecem doar strada Soufflot». Ne-a lăsat să plecăm ridicînd din umeri. Joia următoare i-a spus domnului Simonnot: «Dumneata care ești o persoană serioasă, poți înțelege că fiica mea merge cu nepotul meu la cinema!» Iar dl. Simonnot i-a răspuns pe un ton conciliator: «Nu am fost niciodată, dar soția mea merge cîteodată».

Spectacolul începuse. Bîjbîiam pe urmele plasatoarei, îmi părea că fac ceva ilegal. Pe deasupra capetelor noastre o dîră de lumină traversa încăperea, puteai vedea firicelele de praf și vapori dansînd de-a lungul ei. Un pian se auzea în surdină. Mirosul de dezinfectant îmi punea un nod în gît. Mirosul și întunericul acela viu mă orbeau. Îmi hîrșiam spinarea de genunchii celor din spate și mă așezam pe un scaun după ce mama îmi punea sub fund un pled împăturit ca să mă înalț. În sfîrșit priveam pe ecran. Vedeam o cretă fluorescentă și peisaje orbitoare zgîriate ca de un duș foarte fin: ploua întotdeauna, chiar cînd soarele strălucea, chiar și în case. Cîteodată un bolid luminos părea să treacă prin apartamentul baronesei, fără ca ea să pară cîtuși de puțin surprinsă. Îmi plăcea acea ploaie ca și neliniștea liniilor de pe pereți. Pianistul ataca uvertura la Peștera Fingal și toată lumea înțelegea că asasinul era pe cale să-și facă apariția, iar baroneasa se speria peste măsură. Dar în locul chipului ei, pe care mi-l imaginam purpuriu apărea un cartonaș: «Sfîrșitul părții I-a». (...)

Iubeam misterul. Cinematograful era o aparență suspectă pe care o iubeam în chip pervers pentru ceea ce îi lipsea. Curgerea lui era totul, era nimic, era totul redus la nimic. Eram martorul delirului unui perete: solidul era eliberat de masivitatea care mă oprima: îmi îngreuna trupul, iar idealismul meu juvenil era încîntat în această infinită contractare. Iubeam cinematograful cu geometria sa plană. Pentru mine alb și negru erau super culori care le conțineau pe toate celelalte și se dezvăluiau numai inițiaților; eram uimit la vederea invizibilului. Mai presus de toate îmi plăcea mutismul incurabil al eroilor mei. Dar nu, nu erau muți din moment ce se puteau face înțeleși. Comunicam pe calea muzicii: era sunetul vieții lor interioare. (...) Cît de fericiți erau acei cowboys-i, mușchetari, detectivi: viitorul lor era în muzica aceea premonitoare, ce le domina prezentul. (...) Descoperisem lumea în care doream să trăiesc. Atinsesem absolutul. Și ce senzație neplăcută resimțeam cînd se aprindeau luminile! Personajele dispăreau luînd cu ele lumea lor. Pe stradă mă simțeam de prisos.

(din «Cuvinte» 1964)

Prezentare, selecție, traducere de
Adina DARIAN

privind înapoi cu tandrețe

Scriitorii români despre invenția lui Lumière

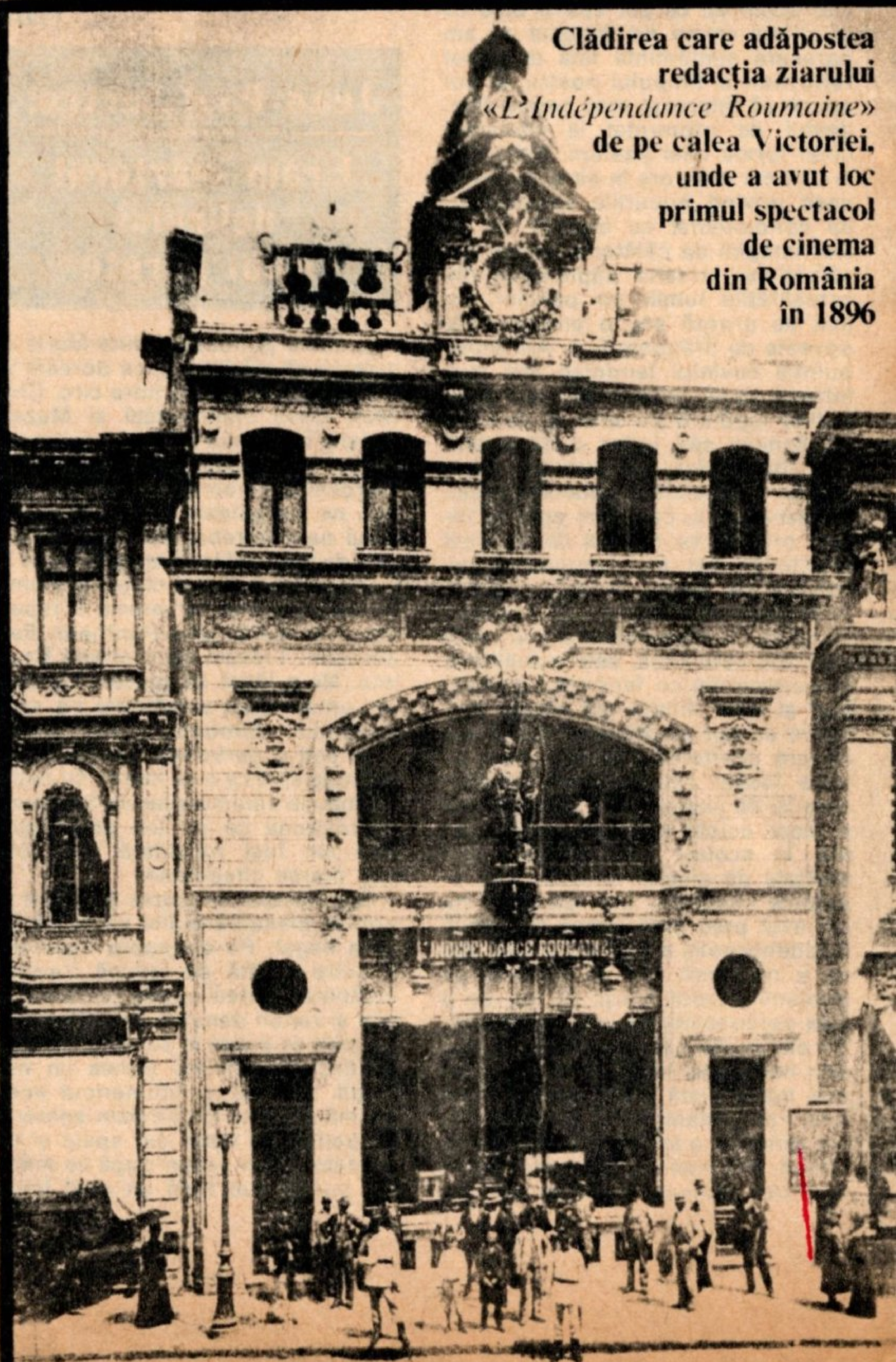
După ce prima proiecție cinematografică a avut loc în București la numai cinci luni după ce invenția fraților Lumière fusese prezentată la Paris, mulți oameni de cultură, în special scriitori, s-au aplecat asupra acestei noi apărute arte. Iată cîteva din opiniile semnate de cîțiva scriitori care, atunci nici nu puteau bănui că multe din operele lor vor deveni peste ani scenarii cinematografice. Vom vedea că antiteza dintre filmul ca artă și filmul ca obiect de comerț nu este o descoperire de dată recentă, după cum și dezideratul pentru o cinematografie cu un profund specific național românesc a apărut o dată cu primul film. ■

Mihail Sadoveanu: Călătorie într-un scaun

Arta cinematografică a trecut prin curioase și interesante transformări. La început, acum douăzeci și mai bine de ani, cinematograful se mărginea să deie mișcare vieții, punea pe pînză natura în mișcările ei tumultuoase, perinda pe dinaintea ochilor peisaje, populații și obiceiuri exotice. I se atribuiau, încă de pe atunci, posibilități nemărginite în domeniul educației. Într-adevăr, nu se poate o mai agreabilă, mai puțin costisitoare și mai instructivă geografie pentru copii decît aceea pe care o văd într-o călătorie de o oră, într-un scaun de cinematograf.

Misiunea aceasta însă cinematograful nu și-a îndeplinit-o la noi. Nu și-a îndeplinit-o desăvîrșit, se pare, nici în alte părți. Speculatorii, foarte curînd, au început a da pe pînză întîi comedii, în care pantomima și fuga cu felurite peripeții ocupau primul loc; apoi filme senzaționale. Cu acestea din urmă mai ales, au făcut avere casele mari în străinătate. Au cîștigat și firmele, și regizorii, și actorii; a cîștigat și teatrul în ceea ce privește măiestria montării: numai publicul a fost înșelat cu aceste «romane însuflețite» ce se adresează direct simțurilor și curiozității de toate categoriile. Tineretul pervers învață în sălile cinematografelor arta cambriolajului și a crimei. Membrii curților cu juri au deseori prilejul să se încredințeze de aceasta.

Dacă societatea poate privi din acest punct de vedere cu îndoială rezultatele invențiunii lui Edison — in schimb arta a folosit. Preocupați necontenit de realism, regizorii au obținut în mizanscena cu actori puțini în mijlocul naturii, rezultate sur-



Clădirea care adăpostea redacția ziarului «*L'Indépendance Roumaine*» de pe calea Victoriei, unde a avut loc primul spectacol de cinema din România în 1896 prinzătoare. Decorul de teatru a rămas o copilărie, o păpușerie pe lîngă ceea ce realizează cinematograful. Și trecînd de la mișcarea și peripeția brutală, la sentimente și cugetare, în vremea din urmă am putut vedea filme care strecoară în suflet acel ceva tainic și delicat pe care-l poți găsi numai în cărțile adevăraților scriitori. Urmînd o evoluție firească, filmul trece la artă. Și dovedind prin aceasta un titlu de noblețe, acei care îl veghează au datoria să izgonească din domeniul lui tot ce era șarlatanie, minciună și lingușire a josnicelor istincte omenești.

(Însemnări literare,
7 decembrie 1919)

Primul film al unui cineast pentru o viață: Jean Georgescu *(Miliardar pentru o zi —* **1924)**

Mihail Dragomirescu:

Plăcerea ochiului, dar și a minții

Cea mai însemnată și mai grea problemă în artă și mai cu seamă, în artele începătoare, cum e cinematograful, este deosebirea ce trebuie să facem între plăcutul în reprezentare și estetic. Sîntem obișnuiți la fiecare moment să confundăm ceea ce place vederii și auzului cu ceea ce place minții. Adevăratul frumos nu este ceea ce place ochiului și urechii, deși mai totdeauna întrebuințăm cuvîntul de frumos pentru aceste plăceri. Frumosul nu începe decît de atunci cînd, prin senzațiile de văz și de auz ni se deschide poarta spre înțelesul adînc al lucrurilor, cînd adică aceste senzații se subordonează simțămîntului superior că ceea ce vedem și auzim este partea **necesară** și **integrantă** dintr-o ființă superioară, de sine stătătoare, ce are particularitatea de a sălășlui în sufletul nostru pentru a ni-l hrăni (...) Firește nu e ușor ca cineva să ajungă la această concepțiune; dar din moment ce **ea există** ca cel mai înalt element de cultură. sîntem obligați ca oameni de cultură ce sîntem, să ne înălțăm pînă la el ca la adevăratul ideal.

Acest ideal trăiește confuz în sufletul tuturor, dar pînă la dînsul nu se ajunge, firește, decît urcînd trepte care ușor pot fi luate drept idealul însuși. În prima treaptă sînt tocmai senzațiile plăcute de auz și de văz. Iar cei care mai ușor se pot înșela, vrînd-nevrînd, sînt negustorii de frumos, și în primul rînd cinematografiștii.

Publicului îi place să vadă decoruri somptuoase, palate mărețe, veșminte strălucitoare, colțuri de viață și de natură minunate, scene evocatoare de plăceri ale simțurilor, scene de petrecere devergondată în lumea mare și desfrînată, danțuri exotice și lascive, nudități așa-zise sculpturale, poze sugestive pline de sensualism etc., etc. Să-i dăm ce-i place, își zice negustorul de frumusețe și în loc să-i dea adevărata frumusețe, îi dă otravă în pilule aurite.

Firește, acești negustori nu sînt atît de naivi și nici publicul nu se lasă prins așa de ușor, ca să dea sau să primească asemenea exhibițiuni. Acest ideal ascuns și obscur, existînd în sufletul fiecăruia din noi, face și pe unul și pe celălalt să nu se mulțumească numai cu înșirări de sensațiuni plăcute. Negustorul de frumusețe știe aceasta și de aceea caută ca acele tablouri să le așeze într-o aventură care să aibă un sens mai înalt, indiferent dacă tablourile se subordonează acelui sens. Să aibă măcar aparența, dacă nu realitatea.

(Clipa cinematografică.
10 august 1925)

Liviu Rebreanu:

Arta, o necesitate cotidiană

Se vorbește atît de mult despre arta cinematografică și totuși s-a făcut atît de puțină artă cinematografică pînă astăzi. După imensa popularitate a cinematografului, s-ar părea într-adevăr că, în sfîrșit, arta a ajuns o necesitate cotidiană cel puțin a orășanului. Numai cînd încerci să reții ceva din avalanșa de artă ce se vinde permanent în zeci de mii de săli pe suprafața globului,

→

După debutul din 1925, regizorul Jean Mihail are o premieră pe an: *Povara* **(1928) cel de-al cincilea film al său cu Valentin Valentineanu**

numai atunci îți dai seama cît de puțină artă oferă cinematograful și cît de multă maculatură.

Fenomenul e firesc. Dacă artele vechi, cu tradiție de milenii, selecționează atît de puțin din producția curentă, cu atît mai mult cinematograful, care își caută mereu forma specifică, anevoie poate realiza opere într-adevăr durabile. Arta aceasta nouă trebuie să-și găsească specificul ei care să o deosebească și de teatru, și de plastică, și de muzică, și de arhitectură.

Din multele mii de filme vor rămîne cîteva care să însemne etapele drumului spre specificul cinematografic.

N-am însemnat însă aci considerațiile acestea, mai mult sau mai puțin cunoscute, decît pentru a stabili că, în goana mare spre realizarea artei, a adevăratei arte cinematografice, sforțările românești nu pot fi nefolositoare.

Oricît, mijloacele noastre materiale și tehnice nu ne-au îngăduit să participăm la întrecerea popoarelor pentru noua artă, cred că trebuie să vie momentul să aducem și contribuția românească. Ceea ce n-am putut și nu vom putea face în domeniul tehnic al cinematografiei, ne va rămîne mereu accesibil pe tărîm pur artistic.

Talentul românesc ar avea o largă posibilitate de manifestare, de îndată ce elementele acestea s-ar înfățișa într-o formă demnă. Scriitorii, artiștii, compozitorii, regizorii, operatorii, fotografii români ar găsi cu siguranță motivele mari care să integreze o artă cinematografică românească în noua artă a cinematografiei universale. Ar fi calea cea mai scurtă spre a putea arăta sufletul românesc lumii întregi.

Cinematografiștii români, mulți-puțini, au datoria să activeze mai ales pentru soluționarea problemei tehnice a cinematografului în România. În clipa cînd mijloacele tehnice vor fi la dispoziția talentului, vom avea și noi posibilitatea de a contribui la crearea artei cinematografice.

(*Cinema*, *138* — 16 iunie 1930)

Țigăncușa de la iatac **pe primele locuri în box-office-ul anului 1923 (cu Dorina Heller și Elvira Popescu)**

Trenul fantomă **— 1939**
Printre pasageri: Lisette Verea și Tony Bulandra

Camil Petrescu:

Studiouri naționale

O seamă de oameni s-au entuziasmat că o să avem și noi studiouri naționale. Ne-am bucurat și noi ca români și ca oameni cu oarecari cunoașteri în ale filmului. Ne-am entuziasmat degeaba, studio nu s-a făcut. Nu s-a făcut nici măcar primul pas pentru realizarea lui. În schimb, s-a discutat!

Toată lumea a discutat «combinații sigure». Fiecare era convins sau, în orice caz, vroia să convingă lumea, că el a reușit, în sfîrșit, să ne binecuvînteze cu un atelier.

Ce au devenit toate combinațiile? Unde sînt matadorii noștri inițiali ai filmului?

Un deajuns de binecunoscut cinematografist ne-a întîlnit acum cîteva săptămîni pe stradă și strîngîndu-ne mîna călduros ne-a asigurat că «s-a făcut».

— Peste două săptămîni avem aparatele. Peste o lună, lucrăm!

— Cu ce capital?

— Capital străin și pe urmă, statul. E o nevoie națională... cultură... propagandă... apărare...

— Și în concluzie: subvenție!

Dar vezi că vremurile subvențiilor grase au trecut! Dar-mi-te pentru film. Pensionarii strigă de foame, subofițerii fac marșuri asupra Capitalei și dumnealor visau subvenții. Ce și-au zis boierii: îi dăm noi cu frazele noastre patriotarde, ne batem cu pumnii în piept și începe să curgă bănetul.

Au constatat că nu merge și au renunțat. Dacă nu-i rost de ciupeală, de ceva sinecure, s-au răzgîndit. Vezi că tot mai tare e puturoșenia și parazitismul oriental.

Pentru cei în măsură să sprijine o inițiativă similară, să le fie asta învățătură de minte!

Se vor ivi probabil și alți vînători de subvenții «pentru studioul național.» Vor promite marea cu sarea, vor cere încă tot soiul de garanții care să le asigure un trai bun cu cît mai mic efort.

Să se știe că un atelier cinematografic poate trăi și cîștiga la noi și fără subvenții. Sînt necesari însă oameni care să muncească, cinstiți și cu tragere de inimă. O spunem, cunoscînd perfect realitățile. Altfel, orice încercare e zadarnică.

Camil PETRESCU

(*Facla*, 1 octombrie 1932)

Prima ecranizare după Sadoveanu; *Venea o moară pe Siret*

privind înapoi cu tandrețe

Filmul unui film de altădată

Un document inedit despre istoria filmului nostru

Cinema

Răsfoind documente din Arhivele Statului din București, nu mică mi-a fost mirarea să descopăr importanța pe care oficiile diplomatice de acum o jumătate de secol o acordau filmului românesc. Pentru edificarea curioșilor, am transcris materialul documentar din Dosarul Nr. 302 propagandă al Ministerului Propagandei Naționale și volumul «Producția cinematografică din România», filmografie adnotată cu I/2. Filmul în cauză este o ecranizare după romanul lui Mihail Sadoveanu, **Venea o moară pe Siret**. Dar să dăm cuvîntul notelor diplomatice.

Camera de Comerț din Rotterdam, întrebată prin consulat, comunică: **«Transfilma» este o societate în nume colectiv. Doi asociați, baronul F.C. von Maydell, fără țară, originar din Letonia, cu pașaport de favoare olandez, și M.R. von Reitzenstein, german de origină poloneză. Doi împuterniciți: A. Staib, de origină german, naturalizat neerlandez și P.G. Bedigs, neerlandez (...)»**

«Ca societate în nume colectiv, «Transfilma» nu este obligată, după legile neerlandeze, să-și declare capitalul la Camera de Comerț. Din alte informații pare însă să rezulte că nu are un capital prea însemnat. Sigur este că nici domnul Maydell, nici dl. Rutten nu au avere. Acest lucru ni-l confirmă Dl. F.N. von Vleit, inspector al serviciului străinilor la poliția din Rotterdam, un om deosebit de amabil care nu o singură dată a adus mari servicii consulatului român de acolo. El cunoaște personal pe Maydell și a făcut personal cercetările necesitatea de acordarea pașaportului neerlandez de favoare. Domnia-sa mi-a spus la telefon că cercetînd cazierul nu găsește ceva defavorabil împotriva susnumitului. La întrebarea mea dacă sînt plîngeri, răspunsul a fost: niciuna. Dacă este un om de încredere? Nu are nimic împotrivă, însă de pildă, nu este sigur de autenticitatea scrisorilor nobiliare, etc. Din punct de vedere comercial? Nici o plîngere (...) Dacă i se pot încredința bani? Părerea sa este că e cinstit cu banii încredințați, însă că atunci cînd nu are parale «dă din coate».

Cine e Maydell? Cine e «Transfilma»? Cine vrea să încredințeze bani. Cui? De ce? Cînd?

Maydell era un cineva din lumea largă care vroia să facă «film românesc». «Transfilma» avea la activ vreo trei documentare la comandă. Bani vrea să le încredințeze statul român. De ce? Evident, pentru a face un «film românesc»! Cînd? În 1929.

Nu spunem nici că e rău, nici că este bine că un om din lumea mare vroia să turneze la noi și se agita să facă rost de bani de unde putea, să ceară suplimentări de la statul român (cam 1/3 din cost). Urmărim doar firul din umbră care a dus la lansarea în 29 noiembrie 1929, în fața unui public de oficialități și oameni de cultură a filmului «Venea o moară pe Siret». Inițiativa era, deci, de sorginte olandeză. Regizorul asupra căruia se opriseră sorții era Martin Berger, angajat al studiourilor berlineze, scenariștii erau românul Marcel Romanescu și olandezul A. Schirokamer, actorii germani și de naționalități imprecise — cum zicea furios tare un cronicar al timpului.

Între Ministerul afacerilor străine care dădea 1 milion și legația noastră la Haga, între minister și diverse bănci, oficialități, funcționari, se schimbau scrisori, telegrame în cel puțin trei limbi, se făceau verificări polițienești, se cereau înlesniri de

→

«Nu venea nici o moară, nu exista nici un Siret» — scria D.I. Suchianu în 1929

transport, de treceri de graniță a aparaturii etc.

«O parte din aparate au și sosit la București, însă vama Gării de Nord refuză eliberarea lor. Vă rugăm în consecință, stăruitor, să binevoiți a da ordin citatei autorități să elibereze aparatele sosite pentru a nu împiedica lucrările care au și început». (Ministrul Afacerilor Externe către Ministrul de Finanțe); **«Spre a asigura întocmirea filmului în bune condițiuni pentru ca astfel să corespundă scopului ce urmărim de a face cunoscute în străinătate aspectele caracteristice ale vieții noastre naționale, a dezvoltării economice și industriei țării, avem neapărată nevoie de concursul larg al autorităților civile și militare, fără de care această operă de interes național nu poate fi dusă la bun sfîrșit».** (Ministerul Afacerilor Străine către prefecții județelor Argeș, Bacău, Neamț, Suceava, Brașov, Tutova, Prahova, Muscel, Roman și Tecuci).

Se trimeteau scrisori către ministrul de Război: **«Avem nevoie de motoare de aviație spre a simula furtună și vînt (...) de focuri de artificii (...) de trei cai buni ofițerești»**; către Inspectorul general al Aeronauticei: **«Vă rugăm să dispuneți să ni se pună la dispoziție proectoare pentru luarea scenelor de noapte»**; către Șeful Marelui Stat Major al Armatei: ...pentru **«filmarea portului Constanța, a silozurilor de cereale, a tancurilor de petrol, a cazinoului, etc.»**; către directorul Observatorului Astronomic: **«Potrivit scenariului întocmit, urmează să se transforme o ploaie, prin mijloace artificiale, în furtună. În acest scop vă rugăm să binevoiți a ne comunica în ce puncte anume din regiunea Roman și Pașcani se găsesc zone ciclonice»** (Observatorul înaintează cererea Direcțiunii Institutului Meteorologic); către Directorul Arsenalului Armatei: **«O pompă de incendiu cu personalul necesar pentru a servi la stingerea unei mori care se va filma la castelul Bibescu din Mogoșoaia»**; către directorul Eforiei Spitalelor civile: **«Vitele și personalul fermei Pantelimon să stea la dispoziția zisei societăți de film»**; către dl. prefect de Piatra-Neamț: **«V-am fi foarte îndatorați dacă ați organiza pentru ziua de marți 6 august o procesiune pentru ploaie în partea de șes a județului, cu țărani cît mai mulți în costume naționale și cu preoți cît mai mulți...»**; către Inspectorul general al Marinei: **«O barcă-motor, reflectoare»** — și toate acestea înapoi, cu răspunsuri către Ministerul Afacerilor Străine.

Dar ce făcea Sadoveanu în vremea aceasta? Doar era vorba de opera lui

El răspundea în 12 iulie 1929 de la Copou-Iași: Onoratei direcții a Presei din Ministerul Afacerilor Străine, parcă detașat de această întîmplare ce nu era menită să-i afecteze cursul mișcărilor sale interioare.

«Răspunzînd adresei Dvs. nr. 310 din 8 iulie 1929. am onoarea a vă face cunoscut că reconfirm înțelegerea ce am avut cu dl. Marcel Romanescu, secretar de legație, cu privire la filmarea romanului meu «Venea o moară pe Siret».

Acord casei «Transfilma» dreptul exclusiv de a utiliza subiectul romanului meu «Venea o moară pe Siret» pentru facerea și exploatarea prin toate mijloacele a a unui film Acest drept îl acord pe timp de cinci ani.

Firma va avea drept să procedeze la orice modificări, adaosuri, sau suprimări ale subiectului romanului, după necesitățile artistice de filmare și în acest caz va menționa în afișe și publicații că filmul a fost alcătuit după romanul «Venea o moară pe Siret» de M. Sadoveanu.

Casa «Transfilma» va avea dreptul să schimbe titlul principal al filmului după nevoile comercializării lui în diferite țări.

Pentru concesiunea drepturilor mele de autor în condițiunile susarătate, Casa «Transfilma» îmi va plăti o dată pentru totdeauna, la completa terminare a filmului, un onorariu de florini olandezi 2 000 (două mii)»

Urmează o suită de telegrame

2 august 1829 — București

Telegramă: «Aflu că Walder negociază cu case din București pentru vînzarea în România — stop. Întrucît conform contractului sîntem singurii în drept a vinde în primele șase săptămîni de la încheiere rog să se ia măsuri prin ArthurWolf să se pună capăt încercărilorWadler care oferind prețuri mici strică prețurile noastre și împiedică vînzarea. Stop. Amiciții. Eugen Filotti.

Telegramă: 17 august 1929 — București

«Pentru Romanescu. Rog stăruitor renunțați la orice corespondență sau acțiune în chestiunea filmului, situația complet schimbată, impune prudență. Filotti».

Telegramă: 23 august 1929 — București

«...Pentru Ilcuș. Cred necesar să nu ne dăm complet în mîna lui Walder pentru că riscăm să nu mai primim nimic. Stop. Nu putem avea multă încredere (...) Rog de asemenea asistați Berger cu sfaturi la înscenarea vederilor românești. Amiciții. Filotti».

Telegramă: 26 august 1929 — Berlin

«Azi început filmarea și continuă ziua și noaptea. Stop. Lucrările construcție mult avansate așa încît acum totul merge repede. Stop (...) Ilcuș».

Telegramă: 31 august 1929 — Berlin

«Berger mulțumit cu lucrul. Stop. Pînă acum făcut moara, casa inginerului Moreni, trei camere castel, atmosfera fiind cea dorită, materialul adus folosit satisfăcător. Stop. Rămîne locuința administratorului și casa Moinești. Stop. Albani termină astăzi ceilalți continuînd zi și noapte pînă joi cel tîrziu sîmbăta viitoare cînd filmarea gata și cînd începe tăiatul care va dura zece zile. Stop. Tăiatul nu se poate face concomitent cu filmarea (...) Ilcuș.»

Telegramă: 18 sept. 1929 — București

Către Eugen Filotti — Geneva: «Ilcuș comunică filmarea terminată Stop. Actul prim tăiat. Stop. Filmul complet gata sîmbăta viitoare. Stop. Întreg filmul bine reușit Stop (...) Amiciție. Oscar Walter Cisek. Direcția Presei.

Și a avut loc premiera

Nu mică a fost indignarea. Unii dintre iluștrii noștri cărturari au avut prilejul să-și încrucișeze spadele criticii:

● **«Ochilor noștri uimiți li s-au înfățișat ca o viziune de coșmar landele dezolante ale Bărăganului, țăranii barbari și hirsuți, moravuri ciudate, procesiuni dansante și ritualuri magice ca în Congo african»** — scria revoltat Emil Botta.

● **«Corectitudinea filmului «Venea o moară pe Siret» — adică înălțarea pînă la acel nivel de la care, încolo, judecățile critice de valoare sînt posibile — ni se pare o calitate excepțională pentru un film românesc»** (Constantin Noica)

● **«Am fost nu numai crunt decepționat, dar și cu totul nedumerit. Film românesc? De ce? (...) Minunatul roman al domnului Sadoveanu e atît de mutilat și de straniu deformat, încît e cel puțin o incoerență să se alăture numele marelui nostru prozator de filmul d-lui Berger»** (Vasile Timuș)

● **«Am văzut filmul, ca să zicem așa, «românesc», intitulat «Venea o moară pe Siret», unde nu venea nici o moară și nu exista nici un Siret»** (D.I. Suchianu)

● **«Am văzut filmul d-lui Berger — simpatic. Nu are greșelile grosolane ale încercărilor de pînă acum. Figuranții nu se zgîiesc la obiectiv, caii nu se opintesc în loc atunci cînd ar trebui să zboare, și mustățile interpreților nu cad în momentele de mînie»** (Mihail Sebastian)

● **«Nu se poate spune că nu s-a discutat cu destulă nervozitate «Venea o moară pe Siret» în înscenarea d-lui Martin Berger. S-au subliniat cu vehemență toate lipsurile, dintre care firește, cea mai mică nu era absurditatea că niște tineri bogătași își exploatează terenul petrolifer singuri și se nutresc cu pîine și ceapă pentru ca să apară seara în smoking la dineu. Adevărul că, în afară de multiplele lipsuri, filmul e un bun film comercial (...) Sînt cîteva vederi din țară de o reală frumusețe și chiar incendiul de la Moreni e filmat cu oarecare patetism. Că e prea mult convenționalism? Că opera filmată e străină de cea literară? (...) Una e filmul și alta romanul. Din punct de vedere estetic sînt arte diferite — cu metode diferite.** (Camil Petrescu).

Fără să fim malițioși putem detecta în multe din observațiile critice ale vremii, aceeași binevoitoare înțelegere față de unele lipsuri artistice sau tehnice pe care o mai regăsim uneori și în cronicile confraților de azi... Un surîs, așadar, în plină vară pe marginea dialogului criticii cu filmul nostru. Și, pentru dublul post-scriptum al acestei istorii: filmul s-a pierdut, dar... surpriză: în 1969, Arhiva Națională de filme a reușit să obțină o copie (incompletă) în lungime de 1 320 metri din 2 422 — de la Arhiva de film cehoslovacă, unde filmul a rulat în anii '30. S-au mai păstrat și două fotografii de lucru, cîteva fotografii de ale realizatorilor, un program de sală românesc și unul ceh. Deci, tot happy-end-ul!

Florica ICHIM

Televizorul și antinevralgicul

O interesantă concluzie a cercetătorilor fenomenului TV: «O minoritate din ce în ce mai redusă își menține o atitudine de denigrare a televizorului, **dar o face trăgînd tot timpul cu coada ochiului la el**».

•

În domeniul televiziunii nu există rețete.

Cu două excepții:

Prima — fabricată de specialiștii belgieni — este comică, dar pe undeva emană și o undă de tristețe. Fiind un optimist, păstrez doar zîmbetul ei: «Femeile să se comporte pe micul ecran mai inteligent decît bărbații, copiii mai inteligent decît femeile și animalele mai inteligent decît copiii. Și dacă nu se poate — introduceți semnalul de pauză. Este cel mai inteligent lucru!»

Mai scurtă și mai cuprinzătoare este a doua rețetă care a răsturnat soarta televiziunilor și a telespectatorilor. De fapt este vorba despre un singur cuvînt: **Serialul.**

•

Psihologii susțin că e de preferat să privești în mod inteligent o emisiune proastă, decît să privești prostește o emisiune inteligentă.

•

S-a descoperit că reporterul A.B. nu are nici pic de talent. Era prea tîrziu. Devenise celebru.

•

Mi-ar place, cu acordul dumneavoastră, să reiau o mai veche idee despre... antinevralgic:

Antinevralgicul s-a inventat cu mult înaintea televiziunii. El ne-a făcut să ne pricepem cu toții la medicină, pentru că îl recomandăm oricui, oricum și oricînd. Unii folosesc însă antinevralgicul fără măsură. Alții procedează la fel și cu televizorul. De aceea au apărut anumite dureri de cap pe care antinevralgicul nu e competent să le trateze.

Și cum să nu te doară capul, cînd sociologii au constatat că există spectatori care urmăresc și programe care **nu** îi interesează?! **Știu** că nu îi interesează, că n-au nici în clin nici în mînecă cu emisiunea despre aplicațiile practice ale sistemului «X» de îngrășare a pămîntului (imaginile și vorbele se adresează în exclusivitate specialiștilor), dar ei privesc. Și la terminarea emisiunii — firește — sînt nemulțumiți că n-au văzut ceva... interesant. (Pentru ei!), Celebrii Ilf și Petrov aveau probabil dreptate cînd afirmau că automobiliștii îi calcă pe pietoni de decenii și tot ei, automobiliștii, sînt nemulțumiți.

•

Unul din «părinții» realizatorilor de televiziune din lume, Léon Zitrone, o figură extrem de populară, pe care francezii îl confundă cu însăși istoria televiziunii, îmi spunea într-o zi:

— Un om care învață să construiască poduri, învață și cum trebuie să astupe cea mai mică fisură. În principiu, în majoritatea specialităților de pe lumea asta, chiar, și în cea care se ocupă de marea și invizibila necunoscută numită creier, poți învăța niște reguli general și particular valabile.

Spune-mi, te rog, în ce manual poate găsi o soluție aplicabilă un reporter care, în timpul unei transmisiuni directe este abordat de o femeie între două vîrste: «Ascultă, monsieur, nu ți-e rușine să zgîndări pe oameni cu întrebări?»

•

Crainicele, aceste persoane care nu supără niciodată pe telespectatori (cel mult... invers) au fost comparate cu folclorul: pot să dispară o vreme, dar reînvie mereu. Lipsa lor (propusă de unii) ar duce la «pasteurizarea» emisiunilor. Și-apoi, cine ne-ar spune, în public, **«noapte bună»**?

•

Stendhal a dat un autograf pe o carte dăruită unui prieten: «Dorește mult, speră puțin, nu cere nimic»!

Evrika. Cu un secol înaintea apariției televizorului a fost descoperit **telespectatorul ideal.**

Alex. STARK

privind înapoi cu tandrețe

Cine ești dumneata, domnule Lumière

Față în față: Louis Lumière și Georges Sadoul

Cinema

Invenția plutea în aer. Fenakistiscop, pușcă fotografică, cronofotograf, prakinoscop zootrop, vitascop, kinetoscop, biograph... aparate ciudate, unele extrem de rudimentare, care ambiționau să prindă mișcarea, s-o înregistreze și apoi s-o redea; procedee descoperite uneori simultan pe meridiane diferite. Încă din 1 888 proiecții izolate de laborator răspîndiseră zvonul: se inventase cinematograful! I-a fost dat să cîștige laurii în această cursă a inventatorilor lui Louis Lumière. Succesul uriaș pe care l-a avut spectacolul din ziua de 28 decembrie 1895 la «Grand Café», boulevard des Capucines din Paris, a fixat pentru posteritate această dată ca zi de naștere a cinematografului.

Cine era acest domn Louis Lumière? Istoriile de film ne spun că era fotograf și conducea împreună cu tatăl și cu fratele său, o uzină de produse fotografice din Lyon. Dar cine era el ca om? L-a obsedat «imaginea»? Cînd s-a dăruit acestei aventuri? Întrezărise măcar viitorul acestei invenții? Bănuia că pe ea se va întemeia o nouă artă, care curînd le va întrece în popularitate pe toate celelalte?

Ne vine sau nu să credem, cinematograful nu are încă un secol de existență. Cifră derizorie, cu totul neînsemnată pe lîngă miile de ani ale muzicii și picturii.

Pe Louis Lumière, Georges Sadoul — cunoscutul istoric de film — l-a întîlnit în 1946, la «vila Lumière», de la Bandol. Lumière avea la ora acelui interviu 82 de ani. Din diferite rațiuni, Sadoul — care ulterior i-a dedicat și o monografie — a păstrat interviul inedit timp de 18 ani și abia în octombrie 1964, cînd se împlineau 100 de ani de la nașterea lui Lumière, s-a hotărît să-l dea publicității. (Cahiers du Cinéma No. 159). Fragmentele care urmează sînt selectate din acest interviu.

Mai întîi, descrierea interlocutorului: «Voinic, gras, puțin adus de spate, cu urechi ascuțite și deosebit de lungi, ca cele ale unui Budha. Deși are 82 de ani, este extrem de vioi și alert, gata de ripostă. Și-a amenajat un ascensor pentru a putea coborî în laboratoarele situate la subsolul vilei. În laboratoare, o ordine perfectă».

Discuția a început de la falsa proorocire care în mod obișnuit i se atribuie lui Lumière. Se spune că în acea seară memorabilă, la prima reprezentație de la «Grand Café». Lumière i-ar fi spus lui Méliès: «Le cinéma n'a aucun avenir». (Cinematograful n-are nici un viitor). Lumière protestează indignat: «Nici nu eram acolo. N-am asistat la prima reprezentație de la «Grand Café». Rămăsesem la Lyon. Dacă fraza aceasta a fost totuși rostită în acea zi de 28 decembrie, atunci probabil a fost spusă de tatăl meu, Antoine Lumière. În ce mă privește, este adevărat că nu credeam să se poată reține prin cinematograf atenția unor spectatori mai multe ore».

Bătrînului Lumière nu-i plăcea știința și nici tehnica

«Tatăl meu, Antoine Lumière, rămăsese orfan la 15 ani. Părinții lui muriseră de holeră. A fost luat de pictorul Auguste Constantin care l-a învățat să deseneze. A devenit pictor de firme și decorator, mai întîi la Paris și apoi la Besançon. Acolo s-a asociat cu un fotograf, apoi s-a stabilit ca fotograf independent. La Besançon, în rue des Granges m-am născut eu, apoi fratele meu Auguste și sora noastră. După războiul din 1870, tatăl meu a părăsit orașul și s-a stabilit la Lyon, unde s-a asociat cu fotograful Fatalo. Atelierele, în rue de la Barre, se aflau în niște dughene — astăzi dispărute (pe locul lor e poșta centrală din Lyon). Tatăl meu era un «poet». De îndată ce cîștiga niște bani, cheltuia tot. Detesta știința și tot ce ținea de ea... Făcea parte din Garda națională, avea o voce foarte frumoasă, și cum viața nu era întotdeauna ușoară acasă, i se întîmpla uneori să facă pe cîntărețul la Casino, unde se specializase în cuplete patriotice. Cînd afacerile i-au mers mai bine, n-a ezitat să-și construiască o căsuță pentru a-și adăposti comerțul cu poze. Fotografia grupuri în curtea din spate, pe o pînză de fundal pictată de el însuși. Tatăl meu a făcut portrete foarte frumoase; mulți artiști ai vremii au trecut pe la el... Către 1878, începuse să se vorbească în revistele fotografice despre procedeul cu gelatino-bromură de argint. Tatăl meu nu folosise pînă atunci decît plăci cu colodiu umed care erau preparate într-un laborator propriu, situat la subsol. El a înțeles însă repede, că noul procedeu era de viitor și a încercat formulele apărute în reviste. Tentativele tatălui meu au eşuat total. Era incapabil să perfecţioneze formulele. Nu avea nici o înclinaţie spre partea ştiinţifică»...

În schimb fiul, premiant, se pasiona de chimie

«Tocmai atunci terminam «L'école de la Martinière» unde intrasem cu oarecare întîrziere, din pricina unor teribile dureri de cap de care suferisem toată copilăria. Studiile duraseră doi ani, avusesem profesori excelenţi, şi în al doilea an ni se predase chimia. Cum se vorbea mereu de plăci Monhoven, m-am apucat la rîndul meu să caut procedee pentru a le perfecţiona. Procedeul pe care l-am descoperit atunci, trebuia să suprime spălarea emulsiilor cu metodele pînă atunci cunoscute. Tatăl meu îmi refuzase cumpărarea unor balanţe de precizie de care aveam nevoie pentru experienţele mele, spunîndu-mi să mă mulţumesc cu cîntarul de bucătărie. Eram obligat să mă duc să cîntăresc la farmacistul vecin. După două luni de lucru, am obţinut o placă cu totul superioară celorlalte, mai sensibilă, cu gradaţii mai bune decît plăcile Monhoven.

Timp de aproape un an am preparat toată ziua în laborator plăcile necesare pentru atelierele tatălui meu. Treptat clienţii mi-au cerut aceste plăci, şi tatăl meu a avut ideea să-şi abandoneze meseria de fotograf pentru a deveni fabricant de plăci fotografice, a căror formulă i-o dădusem. Ne-am instalat în nişte vechi hangare cu acoperişul spart. (...) A trebuit să creez maşini de spălat geamuri şi pentru întins emulsiile. Prima mea metodă avea inconvenientul că degaja torente de amoniac, ceea ce făcea delicată aplicarea ei pe scară industrială. Am întreprins totuşi această fabricare cu o duzină de muncitori pe care eu îi conduceam, căutînd în continuare noi procedee. Atunci am descoperit formula mea, pe care am numit-o «eticheta albastră». În acel moment ne aflam tocmai într-o situaţie dificilă. Uzina costase mult, tata era pe pragul falimentului. Plăcile «etiquette bleue» au fost mai mult decît un succes, o adevărată lovitură. Dar tatăl meu avea o concepţie foarte ciudată despre comerţ. Cheltuia tot ce cîştiga. Era şi un om foarte autoritar... Cînd actul de asociaţie pe care-l semnasem eu şi fratele meu cu tatăl nostru, a expirat, n-am considerat că ar fi bine să-l reînnoim. Tata s-a instalat atunci la «La Ciotat», unde a început să facă viticultură. Şi aici a cheltuit tot... Am fondat o nouă societate cu un capital de trei milioane de franci. Fratele meu Auguste a venit să mă vadă la uzină. Era pasionat pe atunci de biologie. Eu singur am pus la punct uzina, procedeele de fabricare şi maşinile. Mai tîrziu, cum afacerea devenise importantă, Eastman ne-a propus să ne asociem. La fel şi celelalte mari case din Franţa: Jougla şi Guilleminot. Cum Eastman oferea prea puţin, ne-am asociat cu Jougla. Cînd cinematograful nostru a fost lansat, am fost asaltaţi de o mulţime de oameni care voiau să aibă concesiunea. Am format atunci vreo sută de operatori. Carpentier se numeşte cel care a construit aparatul meu din 1894. Primele proiecţii le-am făcut în luna septembrie. Mecanicul nostru şef, Moissou, care a construit apoi aparatul, tot conform indicaţiilor mele, e cel care a conceput în întregime şi a şi fabricat maşinile noastre de perforat. Printre operatorii care au fost atunci trimişi în lumea întreagă, trebuie citaţi: Promio, Mesguiche, Doublier... La început operatorii aparţineau firmei noastre. Cu timpul, am luat hotărîrea să vindem aparatele. A face film, cum apăruse atunci moda, nu mai era afacerea noastră. Eu nu mă văd deloc în studiourile de azi».

O invenţie care a generat sub ochii noştri o nouă artă. E tînăr sau bătrîn cinematograful?

Prima filmografie: 50 de titluri!

În catalogul «cinematografului Lumière» pe care Sadoul l-a răsfoit în timpul interviului, erau consemnate 27 de filme, «doar acelea de care probabil fusese mulţumit», numărul real fiind de fapt 50. Printre ele: **Ieşirea din uzinele Lumière**, **Tîmplarul**, **Fierarul**, **Dărîmarea unui zid**, **Dejunul bebeluşului**, **Borcanul cu peştişori roşii**, **Ceartă între copii**, **Baie în mare**, **Partida de écarté**, **Partida de table**, **Pescuitul crevetilor**, **Barcă ieşind din port**. Cele mai cunoscute rămîn: **Sosirea unui tren în gară** şi **Stropitorul stropit**. Acesta din urmă, considerat a fi strămoşul comediei cinematografice, nu este singurul film comic semnat Louis Lumière. În **Fotograful**, aparatul de fotografiat era prevăzut cu o seringă ce-i stropea pe clienţi. În **Ologul** falsul invalid fuge la un moment dat cît îl ţin picioarele. Iar **Mezelăria mecanică** prezenta un aparat în care se introducea un purcel viu, şi instantaneu pe altă parte ieşeau cîrnaţii... Louis Lumière e considerat şi primul operator de «actualităţi» (strămoşul cine-telejurnalului nostru de azi). În iunie 1895 el a filmat participanţii la «Congresul societăţii franceze de fotografie» coborînd din vapor, la Neuville sur Saone. Filmul a fost prezentat congresiştilor a doua zi la Lyon, o dată cu întrevederea dintre astronomul Jansen — (inventatorul în 1874 al «pistolului fotografic» — o schiţă rudimentară a camerei de luat vederi) şi primarul oraşului Neuville. În timpul proiecţiei, primarul, ascuns în spatele ecranului, şi-a repetat cuvîntarea. O primă încercare de post-sincron «avant la lettre»!

Trăsătura caracteristică a acestor «luări de vederi» o constituie după părerea lui Sadoul, simţul cu totul excepţional al încadraturii şi chiar al mizanscenei. «Am desenat mult, am făcut chiar pictură. Maestrul meu e un oarecare Morel care lucra în atelierul fotografic al tatălui meu. Ceea ce m-a preocupat întotdeauna la filmări, a fost «punerea în pagină» a subiectelor. Sînt şi muzician: am frecventat conservatorul din Lyon, secţia pian...»

Există vreun început de lume sau de artă necontroversat? Se spune că Lumière şi-ar fi precipitat cercetările după sosirea în Franţa, în 1894, a «kinetoscoapelor» americane. Lumière dezminte vehement o atare ipoteză: «N-am văzut acest aparat decît o singură dată, ca spectator, fără a-i putea examina mecanismul interior. Toată lumea spunea pe atunci: trebuie făcute proiecţii. E ceea ce am reuşit eu să fac. Dacă un aparat a fost cumpărat în acea epocă de către un Lumière, s-ar putea atunci să fie vorba de tatăl meu. În ceea ce mă priveşte, n-am avut niciodată în mînă un kinetoscop Edison».

Ceea ce frapează astăzi în acest interviu este sonoritatea numelor invocate. Nume care pentru noi, astăzi, înseamnă istorie, şi de fapt, iată, cu numai cîţiva ani în urmă, Edison sau Eastman, Pathé sau Gaumont nu erau nume de aparate, firme, instituţii, ci oameni în carne şi oase, prieteni sau asociaţi, uneori adversari. «Leon Gaumont — îşi aminteşte Lumière — era un om fermecător. Mergeam foarte des la pescuit împreună. Făcea ca şi mine vacanţe prelungite pe Coasta de Azur. Domnul Charles Pathé, dimpotrivă, nu mi-a plăcut deloc, nu l-am văzut decît o dată sau de două ori în viaţa mea. E un comerciant.»

La plecare, Lumière a ţinut să-i arate lui Georges Sadoul, în laborator, ultimele sale experienţe asupra cărora se concentra: stereosinteza — un fel de fotografie uriaşă, în culori, în relief. «Deşi, — conchide trist Lumière, à propos de faptul că nu fusese invitat la festivalul de la Cannes — acum m-au trecut pe linie moartă. De altfel, în cinema, timpul tehnicienilor a trecut...»

Întrebîndu-ne astăzi cine a fost Louis Lumière, cum va fi arătat acea seară pariziană din decembrie 1895 şi, mai ales, cum va fi fost lungul drum care a precedat-o, ne reamintim faptul că această artă ale cărei opere le vedem deja în cinemateci, cu aerul că aparţin istoriei, a fost pînă nu demult... o invenţie tehnică. O invenţie care a generat sub ochii noştrii o nouă artă. Mulţi dintre contemporani ar fi putut să dea mîna cu Lumière sau chiar cu Edison. E tînăr sau bătrîn cinematograful?

Prezentare şi traducere
Roxana PANĂ

Piazza del Popolo — loc de întîlnire al Romei eterne cu Roma modernă. La cafeneaua Rosatti de aici, lumea parcă descinde din *Roma* lui Fellini

Un memento al Romei dintotdeauna privit dinspre Coloseum: Arcul lui Constantin

Roma lui Fellini

S-au întîlnit «amintirile» mele acum într-o iarnă calmă şi plăcută pe malurile rîului Tevere, acolo aproape de splendida dantelărie a castelului San Angelo, aproape de fastuoasa piaţă Bernini, de dinaintea catedralei San Pietro. În momentul contractului meu cu Coloseum, am trăit măreţia acelui explorator înlăuntrul şi în propria istorie, călcînd tacticos şi sobru pe deasupra lespezilor de piatră, a acestei minuni a omenirii parcă abia născută din pămîntul zguros şi roşu al Romei. De Roma mă legau «amintiri» atît citite cît şi văzute prin filme, în cărţi, în fotografii şi, mai cu seamă, în visul meu de demult.

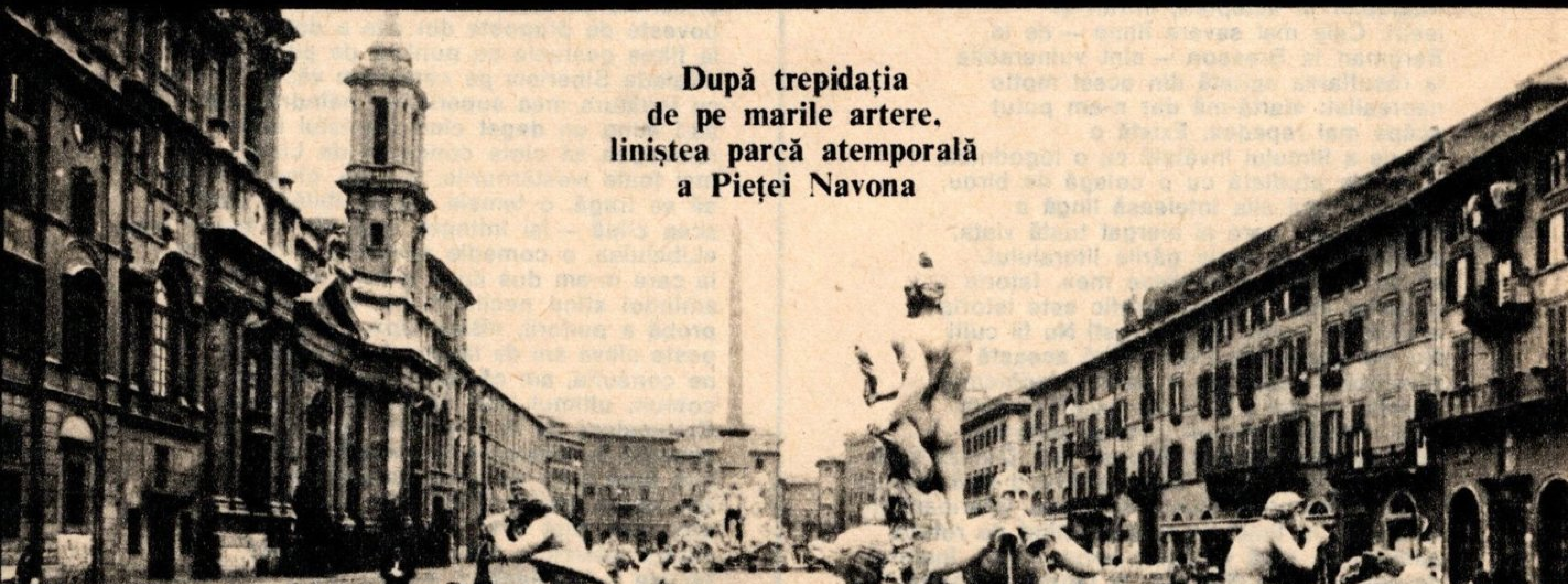
Acele străzi şi bulevarde bătute de picioarele şi ochii mei, mi-au amintit de toate locurile visate de mine şi acum tălpuite fără nici o cruţare. Piaţa Veneţia, Forul lui Traian, Capitoliul, Piazza del Popolo, Piazza Navona, Castelul San Angelo, Coloseum-ul, Fontana di Trevi, Vaticanul. Bogăţia bogăţiilor adunate cu atîta respect pentru păstrarea unor documente istorice dar şi un adăpost, un culcuş, sfînt, de artă. Unde şi cînd şi cum şi cu ce o fi făcută nu m-a interesat atunci, cînd stînd pe jos turceşte am ameţit pur şi simplu cu ochii aţintiţi în sus, în Capela Sixtină, acolo unde fiecare personaj parcă avea să-mi povestească cîte ceva din migala naşterii lui.

Dar filmul Romei se continuă şi în aer printre şi pe sub balcoanele mici şi înghesuite de pe străduţele cartierului de peste Tibru, iar cîteva dintre imaginile pe care le-am reţinut pe peliculă îmi aduc aminte şi de Roma — aşa cum am văzut-o — şi mi-au condus şi mie paşii — toţi aceia care au luat-o ca fundal al vieţii obişnuite în filmele făcute pentru oamenii obişnuiţi.

Emanuel TĂNJALĂ

FARNESE
FELLINI SATIRYCON
DI F.FELLINI
PAVONCELLO
GELATERIA

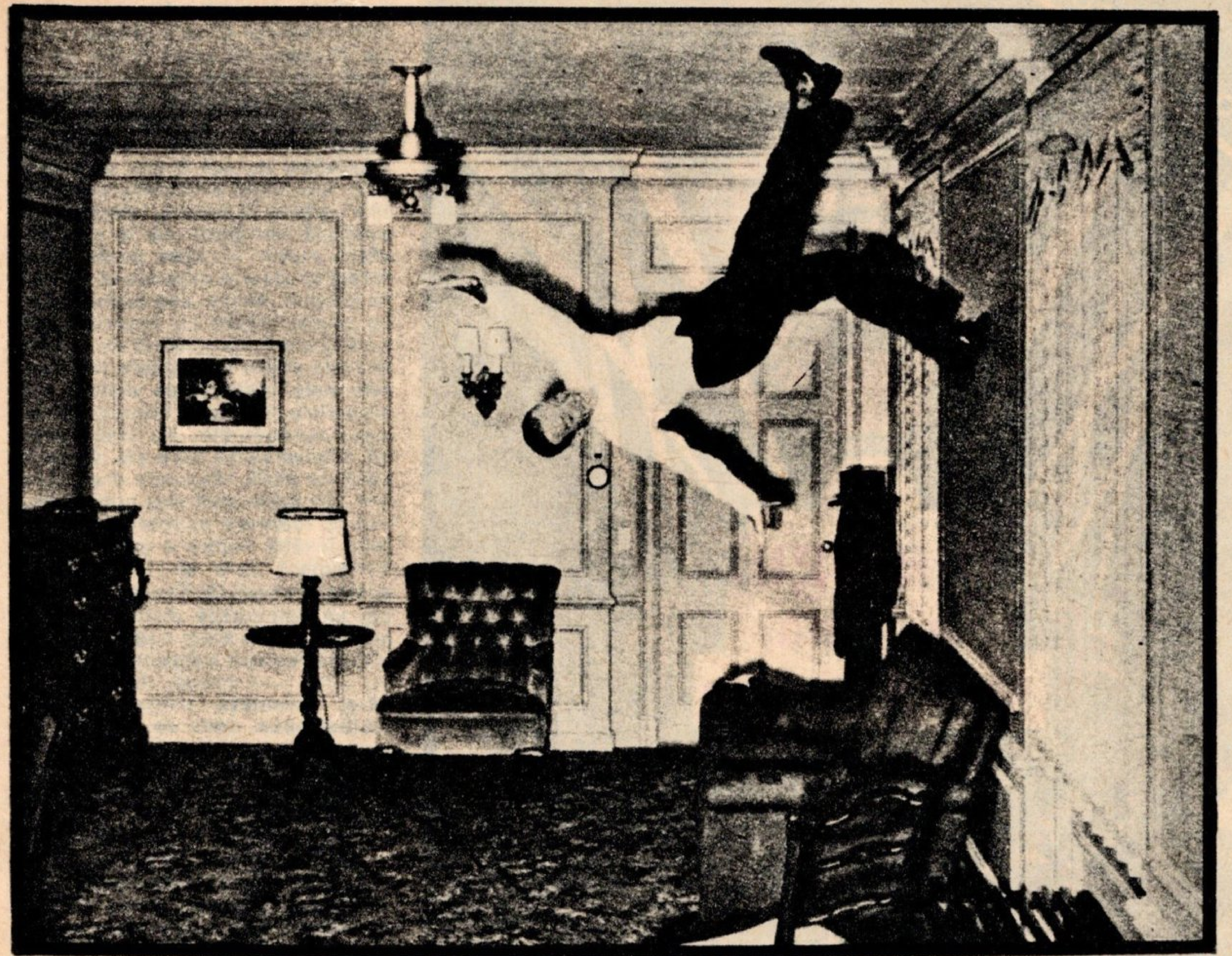
Piața
invadată
de formații
ambulante rock



După trepidația
de pe marile artere,
liniștea parcă atemporală
a Pieței Navona

Schiţă pentru o posibilă istorie amoroasă a filmului

Ca şi războiul, o problemă prea serioasă pentru a o lăsa pe seama generalilor, cinematograful e o chestiune prea intimă pe care nu ţi-o vor rezolva nici criticii, nici istoricii, nici dascălii de teorie. Niciodată n-ai să înţelegi cum se face un scenariu dacă n-ai aşteptat o fată, jumătate de oră, la intrarea unui cinema. Filmul se învaţă cu iubite pentru care tremuri dacă vin sau nu, dacă le lasă mama, dacă au putut s-o mintă, dacă tramvaiul le-a venit la timp, dacă în tramvai nu s-au răzgîndit, un întreg film trebuie să preceadă orice film, fie el «Potemkin» sau «Mongolii». O fată punctuală te învaţă alt film decît o casieriţă de la Alimentara căreia nu i-a venit colega, să-i predea cassa, aşa că «iartă-mă, iartă-mă, data viitoare voi veni exact». Filmele care încep cu «iartă-mă» sînt fundamental altele decît cele care vin cu «să-ţi spun ce mi s-a întîmplat». Există iubite, există aşteptări, există nuanţe, orice estetică cinematografică este o istorie a nuanţelor în aşteptări, intrări şi ieşiri. Cele mai severe filme — de la Bergman la Bresson — sînt vulnerabile la răsuflarea agitată din acest motto neorealist: «Iartă-mă dar n-am putut scăpa mai repede». Există o istorie a filmului învăţată cu o logodnică, şi o alta studiată cu o colegă de birou, şi o cu totul alta înţeleasă lîngă o femeie după care ai alergat toată viaţa, aşteptînd-o în toate gările litoralului, să se decidă să «believe me». Istoria gustului meu cinematografic este istoria amorurilor mele. Nu fii prost! Nu fii cult! Nu mă considera frivol! Fără această frivolitate — care nu e decît o adîncime a vieţii, o cută a ei — nu există cultură, cum niciodată nu vei pricepe «Mioriţa» fără «Moftul român», Proust fără Dumas-tatăl, Mahler fără Johann Strauss, Freud fără witz-uri şi vise. Pe urmă există mişcarea interioară în întuneric, în timp, în spaţiu, ţinînd de rotaţia pămîntului, pînă vă găsiţi locul, cînd?, înainte de completarea Sahiei?, în timpul jurnalului?, după documentar?, pe dibuite sau nu, febrili sau calmi, iarna sau vara, cu paltoanele pe genunchi sau doar un fulgarin subţire, sau cu o sticlă de untdelemn la picioare — un întreg ciclu Fred Astaire, la Cinematecă, l-am văzut dimineaţa, cu o gospodină, care nu-şi putea permite alte ore, tatăl ei fiind paralitic şi acceptînd numai orele pieţii — după care filmele se vor împărţi, conform stadiului în care te afli: idilice, reci, în flux sau reflux, fără nădejde, nostime (toate peplumurile italiene îmi apar ca nostimade, din cauza unei fete extrem de voioase de la merceria «Bumbăcelul») sau — într-o altă încrengătură — vor deveni, filme evenimenţiale: înainte sau după o despărţire, înainte sau după concediu, la întoarcerea sau la plecarea spre gară, înainte sau după căsătorie — cum există un cinema ante şi post-belic, există povestea filmului ante şi post-marital — după cum un alt sistem cuprinde filmul politic fundamentat pe opiniile politice ale fetei de lîngă tine: sînt filme cu fete care te roagă «să plecăm că nu suport lagărele», altele nu suportă războiul, altele vor numai baluri aristocratice, altele admit numai războiul de secesiune, convinse că după fiecare bătălie urmează un vals cu Rhett Butler, după cum sînt filmele-gîscă, producţie la fel de interesantă ca science-fiction-ul, la care iubita nu vrea altceva decît să învingă dreptatea, anulînd contextul istoric, din filmul politic derivînd filmul gestual, adică un Wajda («Canalul», de pildă), un Rossellini, un Costa Gavras încărcîndu-se cu gesturile tandre (sau nu) prin care o reţii lîngă tine, prin care-i explici că fără Auschwitz n-ai putea înţelege frumuseţea umărului ei bronzat (una m-a lăsat singur la «Arta de a fi iubită», a lui Has, crezînd că sînt ironic cînd i-am spus asta, de aceea eu şi azi zic că filmul acela e cea mai adîncă poveste de dragoste din cîte a dat cinema-ul), la filme gestuale eu punînd, de pildă, «Balada Siberiei» pe care l-am văzut de 3 ori cu legătura mea superioară, neîndrăznind să-i ating un deget cînd pianistul infirm reîncepea să cînte concertul de Liszt, mai toate westernurile, la care, cînd începea să se tragă, o femeie inaccesibilă — pînă în acea clipă — îşi înfingea unghiile în braţul meu, «Libelula», o comedie sovietică, primul film la care m-am dus cu o femeie măritată, amîndoi stînd neclintiţi, într-o supremă probă a pudorii, «Blow-Up», cu aceeaşi, peste cîţiva ani de tăcere, la care, fără a ne consulta, am căutat, într-un instinct comun, ultimul rînd de bănci, în săliţa Cinematecii de la «Union», un criteriu esenţial în mişcarea interioară a unui film fiind grija de a nu deranja pe cei din spate. Sînt fete cu care nu ajungi pînă aici. Sînt filme — între tine şi ea — care-ţi interzic o asemenea grijă. Sînt filmele — formidabile, pentru mine — la care intri pentru ultima oară, ca să te cerţi definitiv: «Fragii sălbatici» şi Tati, «My Fair Lady» şi «La chienne» al lui Renoir. Nici o istorie din lume nu le leagă. Doar suprarealismul din acea hotărîre «de a nu ne mai vedea». După care pot apare filmele cu adevărat melodramatice — nu cele decretate de critică ci de mîna care se întinde spre mîna ei, pentru a ne împăca, mîna care transformă «Electra» cu Irene Papas în «Umbrelele din Cherbourg», şi un Stan şi Bran în «Cele două orfeline». Toate istoriile filmului — pe genuri şi genii — rămîn literă moartă fără o clasificare venită din interiorul poveştilor noastre de dragoste



și tatonare. Nu o vei găsi nici în teatru,
nici în muzeu. Dar cinema-ul are
forța și apăsarea acestei impurități în
receptare, mîndria de a-și asuma această
soartă, măreața și obscura și sfînta sa
senzualitate urmînd a-l face etern
hulit dar imperisabil în fascinație,
mereu sfîșiat între vulgaritatea instinctelor
și singurătatea simțirii, sălile lui fiind unicele
lăcașuri de artă unde unii pot rîde în hohote
la ceea ce alții plîng, unde caracterul de
vis pe pînză permite cele mai aprige certuri
în sală, cele mai realiste sunete ca
desfăcutul țiplei de pe o nuga, ca scîncetul
unui copil la sînul mamei — toată istoria
filmului de artă îmi va fi fost decisă de
faptul că am văzut «Octombrie» al lui
Eisenstein într-o cinematecă pustie în care
o femeie își alăpta un țînc? Doar ipocriții
nu înțeleg dialectica obscenului în cinema.
Doar demagogii pot urla de fericire că filmul
e arta cea mai populară, ignorînd că arta
lui e o artă de arcă, pentru toate sufletele,
suflările și răsuflările, inclusiv acel țiuit
al buzelor țuguiate la fiecare sărut de pe ecran
mărturisind un mizerabil dar vital elan
al speței, fără de care nu poți înțelege o
capodoperă ca «Scene din viața conjugală»
al lui Bergman sau «A trăi» al lui Kurosawa,
de unde am plecat cu o femeie iubită
într-o tăcere în care pînă și cheia potrivită
în yale, acasă, mi s-a părut o impietate.
Fiindcă în toată această istorie drăgostită
a cinema-ului, filmele cele mai subtile
rămîn acelea de după film, exact cum
în amor hotărîtoare nu e îmbrățișarea
ci ceea ce-i urmează: elanul sau plictisul,
bucuria sau tristețea. Așa sînt filmele
după care n-o duci decît pînă la
tramvai, filmele după care nici ea
nu vrea să audă de nimic, fetele filmelor
după care urmează o groaznică analiză
a firului în patru, fără de iluzii, filmele
drumului pînă la lift după care
«te caut mîine» și cele după care
nu ne mai căutăm o săptămînă —
și altele, după care abia deschizi umbrela,
sau îți tremură mîna potrivind
cheia în yale, ca după «Hiroshima —
mon amour», al cărui strigăt rămîne
esențial pentru această schiță de
istorie posibilă a filmului. Omul care
iubește cinema-ul, numai acela, aude
în adîncul fiecărei pelicule, șoapta ei
din «Hiroshima»: Devore-moi! Deforme-moi!
Dacă vrei să înțelegi ceva din cinema,
devorează-l, deformează-l,
uită-te pe pînză cu acest murmur în
auz și uită-te la cea de lîngă tine
ca la un film. E tot ce-ți pot spune —
singurătatea în sala de cinema e
ca și apolitismul, o formă de a face
și a defini o politică a cuplului, o, doamne,
o, fiule, crede-mă,
«dacă nu e iubire, nimic nu e»,
e așa cum zice Preda, —
astfel i-am vorbit, în gînd, unui băiețel de zece ani
care s-a canonit, timp de o oră, să-mi povestească
«Hoțul din Bagdad».

Radu COSAȘU

Dialogul în viață, teatru și film

Vorbirea deplină este convorbire. Comunicarea unuia către ceilalți este mai mult discurs decît vorbire. Prin vorbire, oamenii comunică unii **cu** alții. Mai presus de toate, vorbirea este dialog, convorbire în care interlocutorii își pot schimba oricînd locurile, ascultătorul devenind vorbitor și vorbitorul, ascultător. Prin însăși esența lui, dialogul este democratic; numai monologul poate fi autocratic. «Însă pentru a dialoga trebuie să se accepte celălalt ca persoană, în același timp asemănătoare ca om și deosebită ca individ. Nu există dialog în identitate, nu există dialog în disprețul rasist sau paternalist». (1). Numai ființele capabile de dialog sînt în stare să facă istorie și să ajungă la cel mai valoros produs al istoriei, individualitatea, personalitatea, geniul. Dincoace de vorbire, în natură, comunicarea e doar propagare, dincolo de vorbire, în cultură, comunicarea poate ajunge artă.

Numai ființele cuvîntătoare pot crea artă. Întrebarea e cum se cuvîntă în artă? (respectiv în filme)

Înțelegerea ca formă de convorbire

Animalele **nu răspund** la semnalele emise de unul dintre ai lor, ci **reacționează** doar, apropiindu-se sau îndepărtîndu-se. Ele nu pot nici să confirme, nici să infirme și nici să întrebe. Necuvîntătoarele nu dialoghează. Cu atît mai puțin pot ele să inoveze. Prin semnale, animalele se adaptează la mediu, dar nu-l pot transforma. Fiind senzoriale, imediate și nearticulate, semnalele sînt anistorice și nu îngăduie invenția. Probabil că acum 50 000 de ani cîinii lătrau la fel ca azi, deoarece niciodată n-au izbutit să treacă de la «ham-ham» la «mah-mah» sau «amh-amh...» Fiind nearticulate, semnalele nu pot fi nici dezarticulate, nici altfel articulate, ca sunetele vorbirii. În natură, informația se propagă nemijlocit de la cauză la efect; numai vorbirea poate transforma cauzele în mijloace și efectele în scopuri. Numai așa comunicarea se poate împleti cu munca și natura poate fi completată cu cultură. Granița dintre animalitate și umanitate este marcată de dialog. Nici animalele dresate să folosească limbajul surdomuților nu simt nevoia să «converseze» între ele. Cimpanzeul, de pildă, răspunde dresorului, dar «se arată mult mai puțin înzestrat în folosirea spontană a limbajului învățat pentru a comunica cu congenarii care au învățat și ei același limbaj». (2) Teoreticienii grăbiți să estompeze distincția dintre om și celelalte ființe neglijează contribuția decisivă a dresorului. Oamenii n-au avut dresor. Au fost siliți să-și inventeze singuri limbajul. «Altfel spus, ceea ce e natural și spontan la om nu apare spontan la animal și ceea ce poate fi învățat nu este decît un substitut sărăcit al limbajului» (3).

Dînd oamenilor posibilitatea de a nega, întreba și afirma o altă părere, dialogul sporește distanța dintre subiect și obiect, dintre abstract și concret, dintre prezență și absență, și îngăduie, astfel, vorbirii să devină din ce în ce mai mediată, mai intelectuală, mai creatoare de idei noi. Prin dialog, oamenii trec de la «noi și restul», la «eu, tu, el». Fără dialog, fără tensiunea rodnică dintre întrebări și răspunsuri, vorbirea n-ar fi ajuns la «dubla articulație» — sintagmele în moneme și monemele în foneme — și, prin urmare, nici la productivitatea intelectuală a comutației. Formarea noilor idei nu e posibilă fără putința vorbitorilor de a combina fonemele «a., c., r.,» în cuvinte ca «rac», «arc», «car» sau «A.C.R.»... Forța care dinaminează dezvoltarea vorbirii și a gîndirii este dialogul. Monologul este secund, este un dialog amînat, «Orice enunțare monolog chiar dacă este vorba de o inscripție pe un monument, constituie un element inalienabil al comunicării verbale. Orice enunțare, chiar sub forma scrisă, încremenită, este un răspuns la ceva și este construită ca atare. Ea nu este decît o verigă în lanțul actelor de vorbire (4)». Cei care ne ascultă sau ne citesc, nu tac, ci

---

1) *Paul Chauchard*, **Le cerveau humain, organe du langage** *in «Le langage» Paris, Seuil, 1966, pag. 335.*

2) *Jacques Mehler*, **La perception du langage chez le nourrisson** *— in «La recherche» — aprilie 1978, pag. 325.*

3) *Ibid.*

4) *Mikhail Bakhtine*, **Le marxisme et la philosophie du langage.** *Ed. de Minuit, Paris — 1977, pag. 105.*

vorbesc fără să rostească. Altfel, nu ne-ar pricepe. «Înțelegerea este o formă de **dialog.** Ea este față de enunțare ceea ce replica este față de replică într-un dialog. A pricepe înseamnă a opune vorbirii locutorului o **contravorbire»** (5).

De la empiric la artistic

Dar, în vreme ce dialogul în viață este euristic, cel din artă este expresiv. Arta nu este însăși viața, ci expresia unei anumite atitudini față de ea. În viață, dialogul este tatonant, în artă el este concentrat, condensat, conturat. Dialogul cotidian este accidental, cel artistic este esențializat. Prin transfigurare artistică, semnificantul prim al dialogului spontan devine semnificantul secund al dialogului artistic. În viață, dialogul exprimă părerile interlocutorilor, în artă, el exprimă concepția despre lume a autorilor. Dialogul obișnuit stîrnește emoții empirice, cel artistic provoacă emoții estetice. De aceea spectatorii avizați nu sînt tentați să intre în vorbă ca în cazul dialogurilor curente. Orice operă de artă este un semnificant secund care exprimă dezvoltat conotațiile unor semnificații verbale ale căror denotații aparțin limbajului. Denotația unei imagini aparține cuvintelor care ne spun despre ce e vorba. Imaginea este expresia desfășurată a conotației. «Dacă operele de artă semnifică ceva, au un anumit sens, nu este pentru că sînt un soi de prelungire a gesticulației corporale, ci numai pentru că sînt deja traduse în limbaj verbal» (6).

În teatru și în film, dialogul exprimă în mai multe dimensiuni conotația unidimensionalizată în semnificațiile verbale înscrise în textul dramatic și în scenariul cinematografic. În artele spectacolului dialogul se și vede. Spectatorii îl urmăresc în liniște — nu în tăcere — mai mult cu ochii decît cu urechile. În timp ce în viață dialogul este **orizontal,** se desfășoară **între** locutori, dialogul de pe scenă și de pe ecran este oarecum **vertical,** vine **de sus în jos,** deoarece se adresează spectatorilor din sală. În teatru și în film, dialogul din viață, spontan și deschis, devine organizat și încheiat; primul este irepetabil, celălalt este iterativ.

Există însă o deosebire esențială între dialogul teatral și cel cinematografic, primul își subordonează spectacolul, al doilea se subordonează imaginilor în mișcare. Dialogul de pe scenă e **centripet,** fiindcă spectacolul este menit să-i sporească expresivitatea; dialogul de pe ecran este centrifug, deoarece ceea ce se vede se poate dispensa cu totul de el. Scena concentrează privirile spectatorilor, ecranul le plimbă în toate direcțiile. În film, expresivitatea dialogului se află mai mult în mimică și gesturi decît în calitățile sonore ale rostirii. Dialogul cinematografic este, sau cel puțin trebuie să fie, mai mult fotogenic decît fonogenic. De aceea, deseori, se vede un actor, dar se aude altul.

Fotogenia vorbirii

Contrastul dintre dialogul teatral și cel filmic rezidă în deosebirea dintre semioza unuia și a celuilalt. În teatru, dialogul aduce absentul — trecutul, viitorul, o altă lume — în prezent; în film dialogul transportă prezentul în absent. Cu cît pătrunzi mai adînc în absent, dialogul slăbește, se rărește, se stinge. În «transcendent» nu se poate intra decît învăluit în «tăceri rituale». Mobilitatea camerei și libertatea montajului permit filmului să fie pentru trezi ceea ce este visul pentru adormiți: călătorie într-un trecut regretat, într-un viitor sperat, sau într-o lume, mai dorită. Într-un cuvînt, o compensație. Oamenii au nevoie, pentru echilibrul lor sufletesc, nu numai de gîndire, ci și de visare. Dar în vis nu se prea vorbește. Nici în visare. Numai filmele teatrale conțin dialoguri mai întinse. Dialogul teatral îndeamnă la luciditate critică față de **această** lume, cel filmic participă la fascinația pe care o exercită asupra noastră **o altă** lume. Un film despre prezent nu poate fi decît critic și atunci e teatral, ori apologetic, și atunci prezintă un viitor dorit drept prezent trăit. În teatru, dialogul asigură echilibrul dintre gîndire și simțire, în film stimulează simțirea și visarea. Să nu se uite că, spre deosebire de teatru, filmul poate fi și mut. Filmul tinde spre o sinteză între plastică și muzică. Prin lipsa volumului și mișcarea imaginilor, filmul este o artă spațio-temporală, sonoră, dar nu neapărat vorbitoare, deși depinde de vorbire. Un film este cu atît mai cinematografic cu cît se vorbește mai puțin în el. Dar chiar cînd dialogul este **necesar,** trebuie să se vorbească firesc ținîndu-se însă seama că «firescul» lumii din trecut, din viitor, sau din altă parte pe care ne-o înfățișează filmul nu este firescul nostru. Este o modalitate a comicului dramatic de a pune în gura unui personaj istoric cuvinte frecvente în zilele noastre. Procedeul a fost folosit de G.B. Shaw în teatru și de Edy Cantor în film, dar se potrivește mai mult teatrului decît filmului. Deosebit de supărătoare sînt momentele în care actorii conversează în film în stilul scriptic al discursului și nu în stilul oral al convorbirii.

Fotograma nu e pictogramă

La prima vedere, filmul pare să fie față de teatru, ceea ce scrierea este față de vorbire. Părerea a fost

Henri WALD

(Continuare în pag. 150)

Monologul este un dialog amînat
(Probă de orchestră.
La pupitru:
Federico Fellini)

---

5) *Ibid. pag. 146.*

6) *Inhui Park,* **Merleau-Ponty et la phenomenologie du sens.** *In rev. de metaphysique et de morale nr. 3/79, pag. 364.*

Metaforă verbală

În istoria raporturilor dintre literatură şi film, ceea ce vechea teorie cinematografică numise «metaforă literară» sau «metaforă verbală» rămîne un capitol secundar, nu lipsit însă de valoare simptomatică: aducînd în discuţie un caz de interferenţă semiotică între limbaje, el pune în lumină unul dintre multiplele roluri pe care cuvîntul le-a jucat în elaborarea retoricii cinematografice.

Ce înseamnă limbaj poetic? Ce înseamnă în film «o metaforă»?

Sprijinindu-se pe un exemplu oferit de **Vechi şi nou** al lui Eisenstein, **Béla Balázs** defineşte metafora literară ca «traducerea într-o imagine vizuală a unei imagini literare construite»; altfel spus, imaginea cinematografică reface, printr-o operaţie de calchiere, reprezentarea sugerată de figura literară. Faptul că Balázs se opreşte la opera eisensteiniană, exponenţială pentru şcoala clasică sovietică, nu e deloc surprinzător. Metafora literară cunoaşte o înflorire spectaculoasă — pe cît de spectaculoasă pe atît de efemeră — în filmele anilor '24—'30. O găsim la Eisenstein (în **Greva**, cineastul transcrie metafora «mîna Ohranei», frecvent folosită în publicistica timpului: acoperind întreg ecranul, o mînă gigantică înhaţă muncitorii) şi la Ermler (în **Cizmarul parizian**, eroina, victimă a calomniilor, e literalmente «împroşcată cu noroi»), la Kozînţev şi Trauberg **(Mantaua)** şi la Dovjenko **(Valiza curierului diplomatic)**, regizori pe care îi reuneşte aceeaşi pasiune a explorării tuturor posibilităţilor expresiei figurate. Dincolo de contribuţiile regizorale, practica acestui tip de metaforă va fi susţinută, nu mai puţin energic, de propunerile scenaristice (Iuri Tînianov se numără printre colaboratorii apropiaţi ai tandemului Kozînţev-Trauberg) şi de studiul teoretic (considerînd orice metaforă filmică drept o particulară realizare vizuală a metaforei verbale, **Boris Eihenbaum** ajunge să îmbrăţişeze extremismul dogmatic). Experimentată într-un moment de adîncă prefacere a poeticii cinematografului sovietic, tehnica metaforei literare se instituie într-un veritabil tipar de construcţie retorică, devine un model tiranic: de aici, rezistenţa, momentana lui capacitate de expansiune. Regresul la fel de brusc, existenţa de scurtă durată a tropului se datorează, probabil, resimţirii caracterului rudimentar şi ornamental pe care îl are, provenit dintr-o literalitate în cele din urmă naivă, asemănătoare celei a «emblemelor» întîlnite în gravura occidentală a secolelor XVI şi XVII — altă tentativă, înregistrată în istoria artelor, de transpoziţie a unei structuri dintr-un limbaj artistic în altul. Posibilităţile de descifrare a metaforei literare rămîn restrînse, sfera semantică a figurii cinematografice nu o depăşeşte pe aceea a figurii verbale originare: fixitatea, caracterul conceptualizat învecinează acest fel de metaforă cu alegoria.

De obicei, figura cinematografică vizualizează o metaforă comună a limbii sau un element verbal implicat de însuşi discursul cinematografic (replică/insert). Ea poate funcţiona însă şi ca un cifru, am spune, al

Metafora literară cunoaşte o înflorire spectaculoasă pe ecran *(Crucişătorul Potemkin)*

Dialogul...

(Urmare din pag. 149)

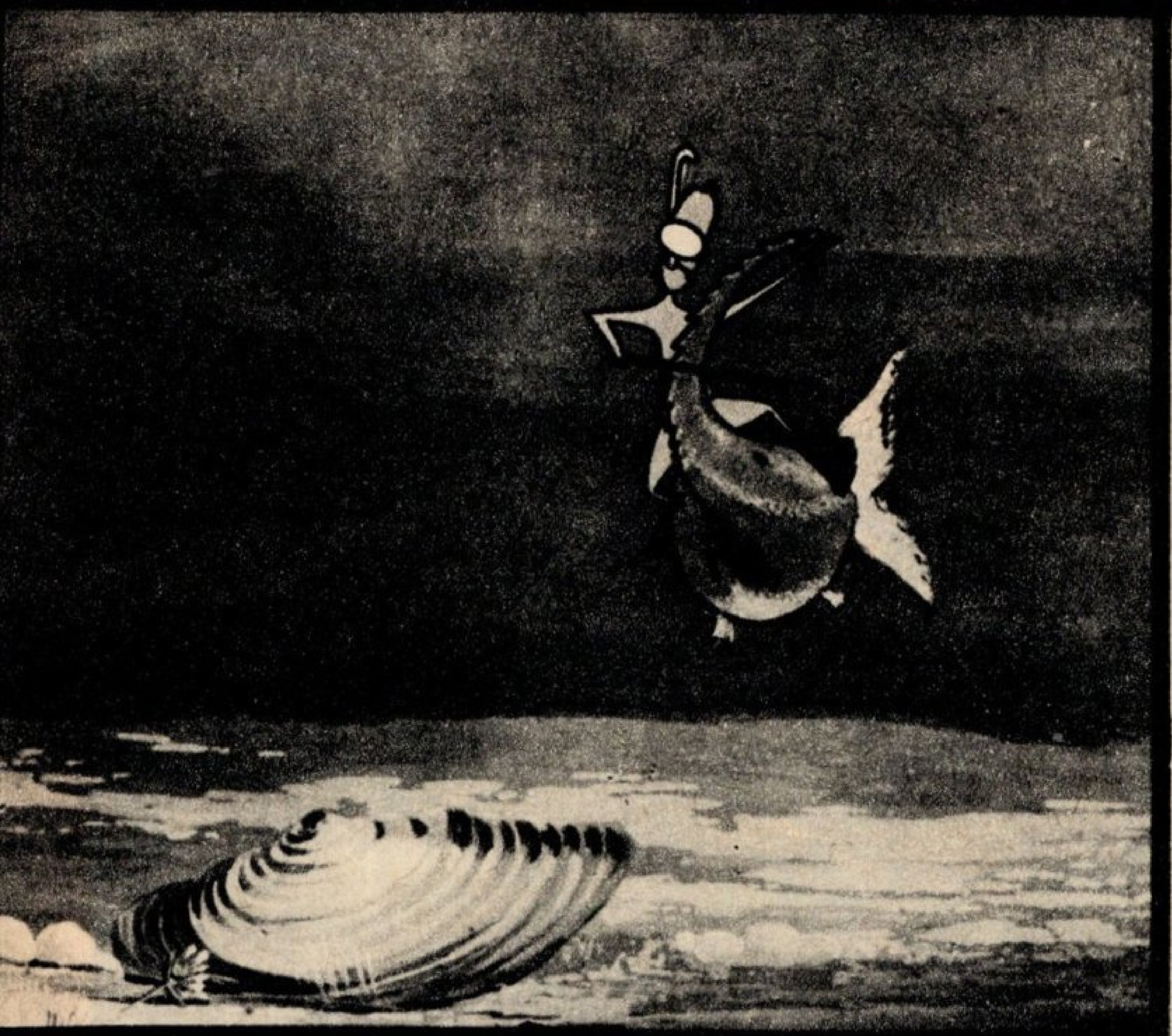
întreţinută o vreme de filmările reprezentaţiilor teatrale. Este adevărat că filmul poate să stea în filmotecă atît în absenţa realizatorilor cît şi în absenţa spectatorilor, aşa cum scrierile pot fi păstrate în biblioteci, atît în absenţa scriitorilor cît şi în absenţa cititorilor, în vreme ce teatrul cere neapărat atît prezenţa actorilor cît şi prezenţa spectatorilor, aşa cum vorbirea cere atît prezenţa vorbitorilor cît şi prezenţa ascultătorilor. Însă filmul este altceva decît teatru filmat. «Dacă «teatralizarea» cuprinde o prezentare cît mai vie şi mai impresionantă a cuvîntului, gestului şi mimicii, prezentare făcută chiar de actor, prin efortul voinţei sale care modifică vocea, gestul şi mimica lui obişnuite, în schimb în cinematograf, acelaşi proces de amplificare a reliefului şi expresivităţii poate fi realizat de aparatul mobil cu ajutorul primplanului, al raccourçi-ului, al luminii, al microfonului apropiat şi depărtat. Aşadar, «cinematografizarea» este legată mai ales de cunoaşterea montajului şi de folosirea pricepută a principiilor lui». (7). La cinematograf, «spectatorul nu vede decît ce-i arată regizorul; nu-i rămîne nici loc, nici timp pentru chibzuire, îndoială sau critică» (8). În opoziţie cu teatrul, filmul, prin rostul lui, este acaparator, absorbant, mirific. Menirea filmului este mai mult să farmece decît să instruiască.

Din această pricină, filmul se deosebeşte esenţial nu numai de scrierea alfabetică, ci şi de cea iconografică. Nu numai că cineastul n-are la dispoziţie doar 28 de litere ca scriitorul, dar fotogramele sînt cu totul altceva decît pictogramele. Fotogramele sînt libere de orice fel de constrîngere. Nu există o gramatică a filmării corecte, aşa cum există o gramatică a scrierii corecte. Într-un film nu pot exista abateri de la normă, ci doar de la bunul

---

7) *V.I. Pudovkin.* **Despre arta filmului,** *Bucureşti, ESPLA, 1960 — pag. 228.*

8) *Ibid. pag. 114.*



Gopo reface pe ecran metafora argheziană — *Scurtă istorie*

citatului cultural. In **S.V.D.** al lui Kozînțev și Trauberg, repetarea, prin insert, a cuvîntului «niciodată» culminează cu neașteptata apariție a imaginii unui corb, aluzie la corbul lui Poe: eroul din **Păpușa** lui Lubitsch își pune pe piept o inimă de hîrtie, trimitere la faimoasa formulă prin care Kasimir Edschmid desemnase personajul expresionist: în **Șapte arte,** Gopo reface metafora argheziană din **Pînă atunci,** poemul inclus în **Cîntare omului:** «Erai o rădăcină și nici de-abia un trunchi/ Ai smuls-o de sub tine și-ai frînt-o pe genunchi». Mai ales în ultimele exemple citate, convenționalismul figurii va fi neutralizat de caracteristicile contextului: **Păpușa** e, în totul, o comedie fantastică, cu numeroase aluzii parodice la poetica expresionismului, **Șapte arte** se prevalează de puterile nelimitate ale animației. Metafora literară își pierde caracterul artificios atunci cînd traducerea cinematografică a figurii literare dezvoltă o valență expresivă suplimentară, inedită. Experiența veche și nouă a comediei ne pune la dispoziție nu puține exemple care ne arată că procesul echivalării antrenează metamorfozarea tropului în gag, apariția unei calități expresive noi, comicul. E ceea ce intuiește Boris Tomașevski cînd se referă la așa-numita «realizare» a metaforei: «Realizarea metaforei duce de regulă la perceperea unei contradicții absurde a cuvîntului și are drept rezultat un efect comic. Caracterul comic al realizării metaforei a fost speculat, de pildă, într-un film: după cuvintele eroului care descria frumusețea metaforică a eroinei (ochii sînt stele, dinții sînt perle, gîtul este de lebădă), pe ecran apare portretul realizat al eroinei cu un gît lung de lebădă, cu scîntei în loc de ochi și cu o broșă de perle în loc de gură». La Harold Lloyd, în **Harold pompier,** întîlnim o savantă construcție, desfășurată în registrul comicului de non-sens, pornind de la traducerea unei metafore prezente în insert: la vederea iubitei, inima lui Harold ia foc, vîlvătaia dragostei pîrjolește o întreagă casă, incendiul nu poate fi stins decît de pompieri: în **Sherlock junior,** Buster Keaton reia în sens literal expresia «a călca pe urmele cuiva» (Malec își urmărește rivalul călcîndu-i exact pe urme, «pas cu pas»): în **Frații Marx, agenți secreți,** frații Marx caută un ac într-o căpiță de fîn: astăzi, Woody Allen exploatează, în cîteva gaguri savuroase, aceeași tensiune dintre abstracția cuvîntului și concretețea imaginii cinematografice. Constatarea se poate face și în cazul basmului cinematografic: la noi, transcrierea metaforelor conținute în proverbele și locuțiunile populare a fost încercată încă de Marin Iorda în **Cetatea fermecată** (o ingenioasă transpoziție a locuțiunii «i s-a făcut părul măciucă» ne amintește de Iorda — autorul de benzi desenate și de desene animate) și continuată, cu nerv și fantezie, de Ion Popescu-Gopo în **O poveste ca în basme.**

În spațiul comediei, al desenului animat și al basmului cinematografic, larg deschis convenției, metafora literară găsește un sol fertil, se integrează organic în limbaj.

George LITTERA

---

gust. În cinematografie, nu există o limbă comună, ci fiecare cineast vorbește «limba» lui, deoarece filmul nu este un limbaj, ci semnificantul secund al unui discurs, al unui scenariu. Dacă un semnificant poate semnifica ceva numai în măsura în care nu semnifică altceva, atunci o fotogramă, care poate să aibă nenumărate înțelesuri, nu poate fi decît un semnificant secund, destinat să amplifice semnificația unui semnificant prim, totdeauna verbal.

În opoziție cu **pictogramele** care sînt statice, schematice, instituționalizate, uniforme, abstractizante, generalizante, intelectualizante, fotogramele sînt dinamice, complexe, libere, variabile, concretizante, individualizante și emoționante. O pictogramă se citește cu auzul, o fotogramă se privește cu văzul. Însă nici o fotogramă nu pote fi pricepută fără o minimă verbalizare. Un film poate fi lipsit de vorbire; cineastul, niciodată. Artă nu pot crea decît ființele cuvîntătoare.

H.W.

Fonemul *este unitatea cea mai mică din structura unei limbi; spre deosebire de sunet, el este invariantul nenumăratelor feluri de a-l pronunța;*

monemul *este cea mai mică unitate de sens care poate fi obținută prin combinarea fonemelor;*

sintagma *este orice combinație de moneme: cuvinte compuse, propoziții, fraze;*

denotație *este aria semnificației în care se centralizează cunoașterea logică a realității;*

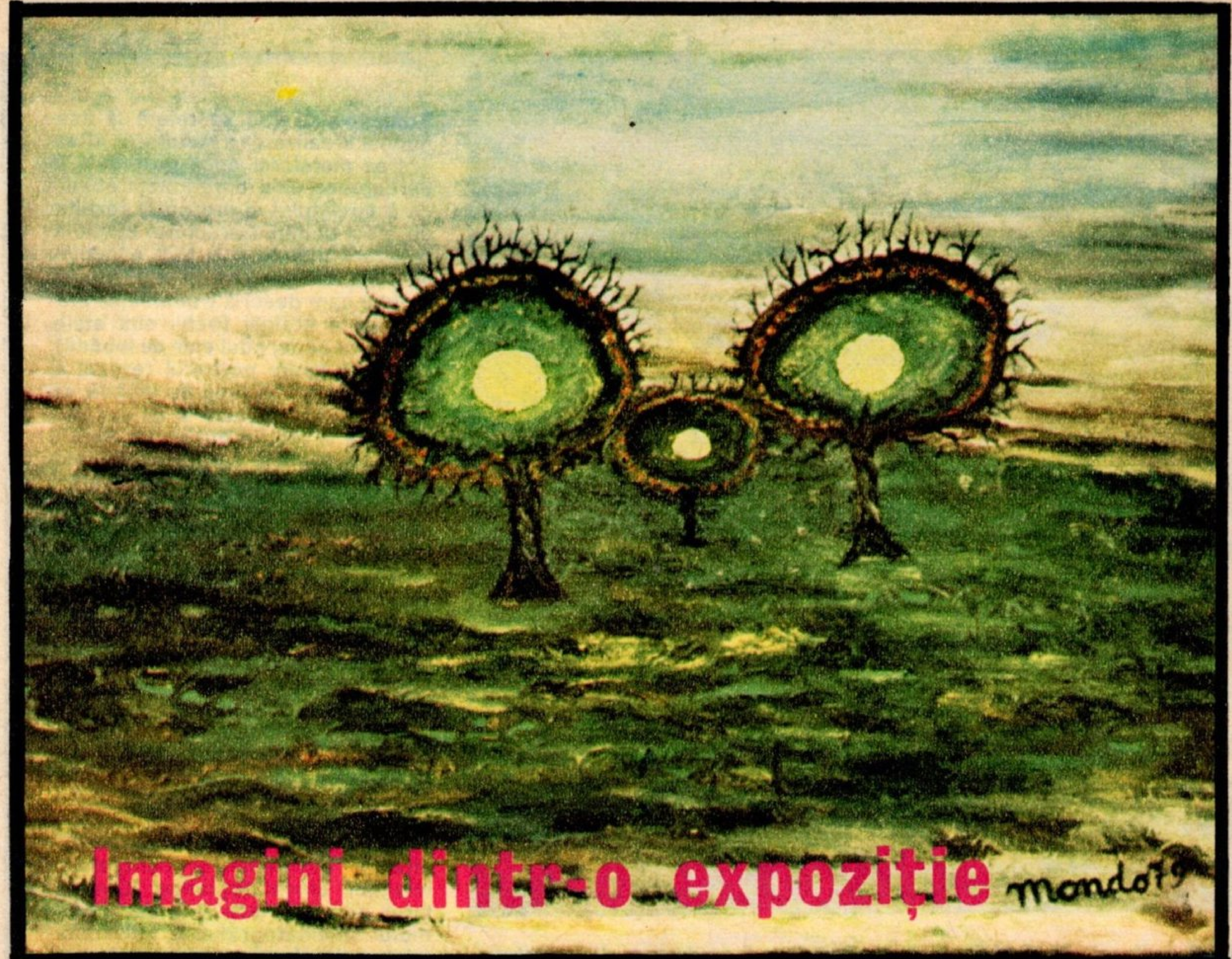
conotație *este aria semnificației în care se cristalizează atitudinea afectivă față de realitatea cunoscută;*

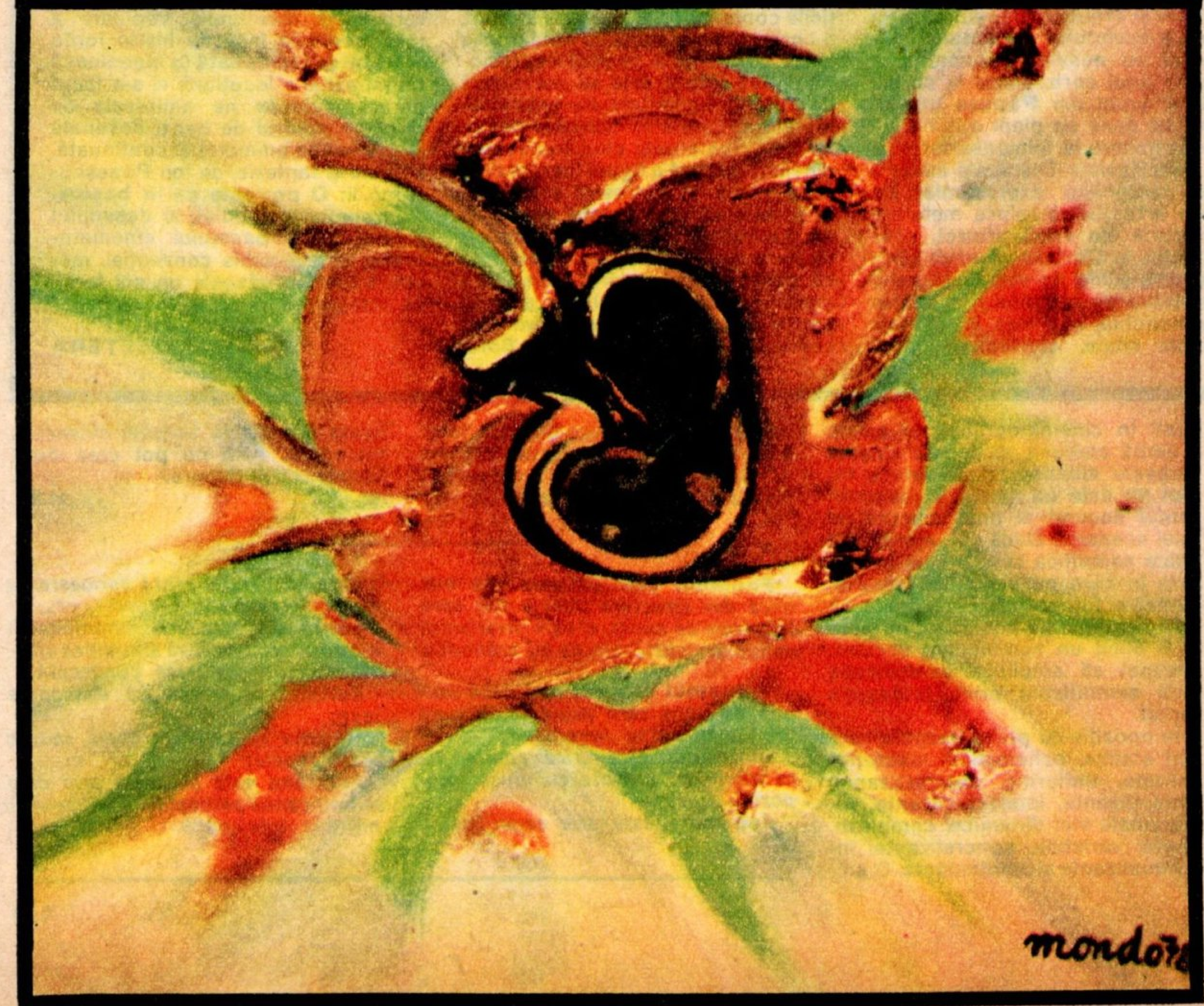
euristic *— menit să descopere ceva;*

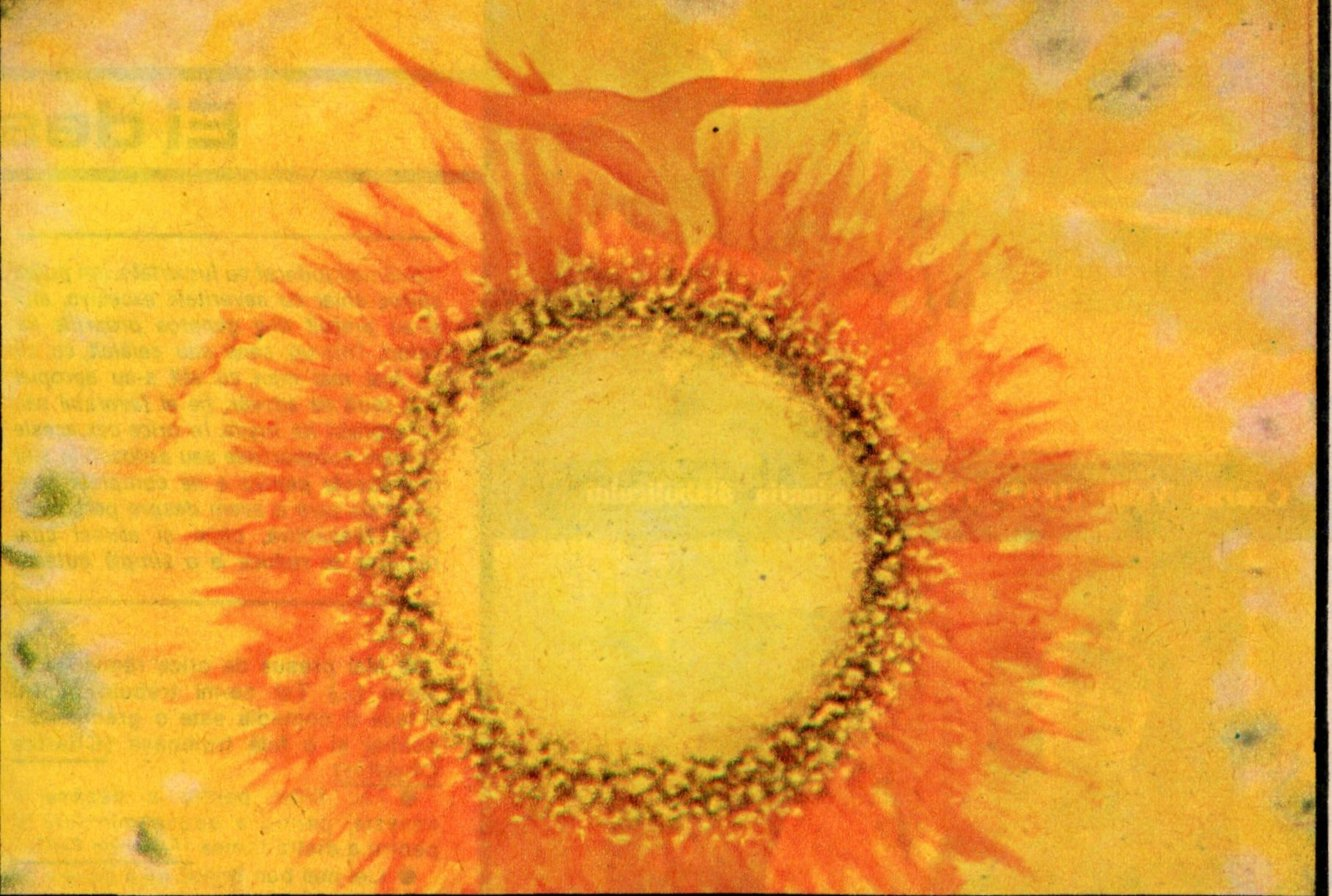
iterativ *— care se repetă sau se poate repeta;*

semioza *este procesul prin care semnificantul perceptibil produce semnificația inteligibilă.*

Imagini dintr-o expoziție

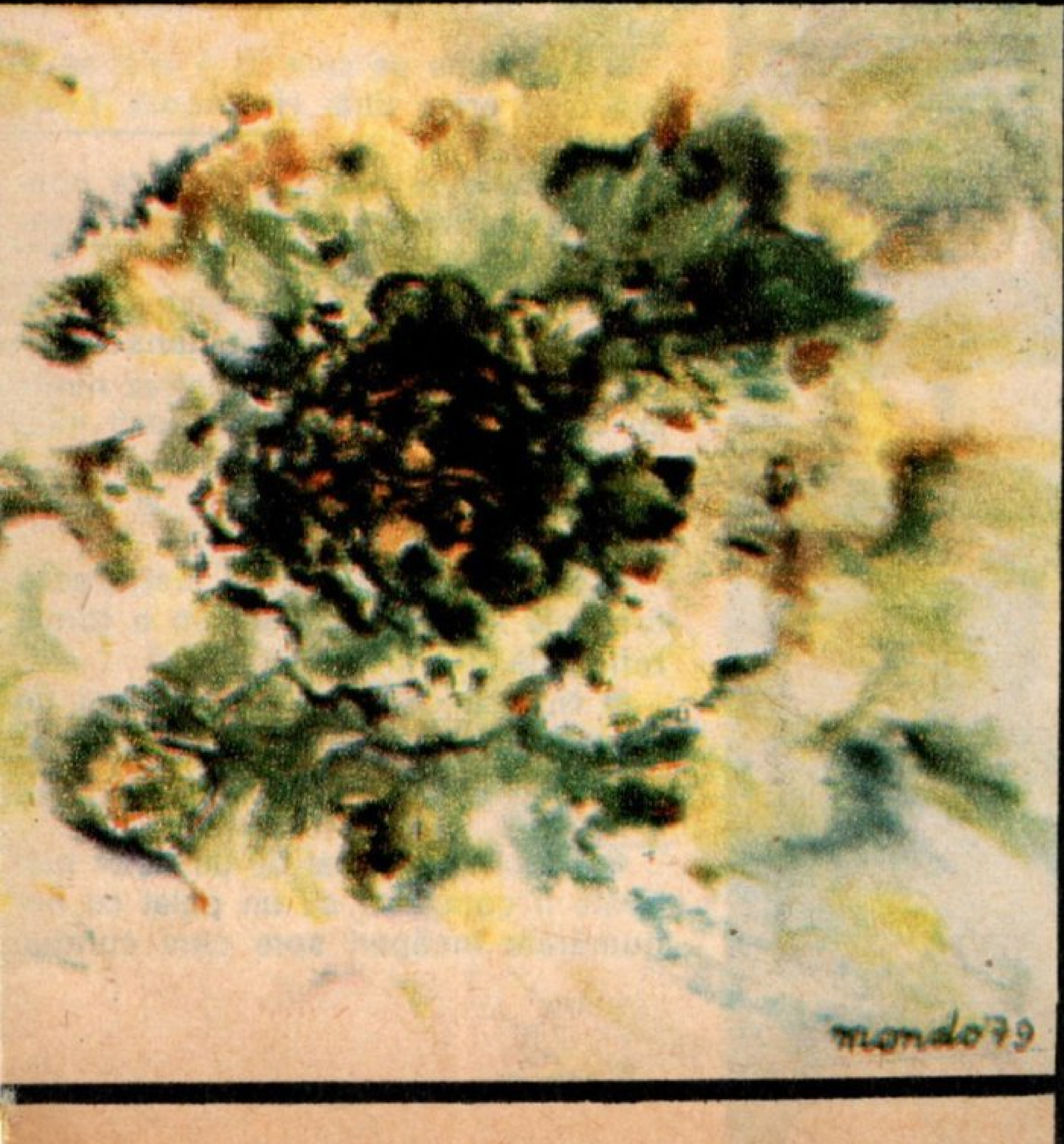


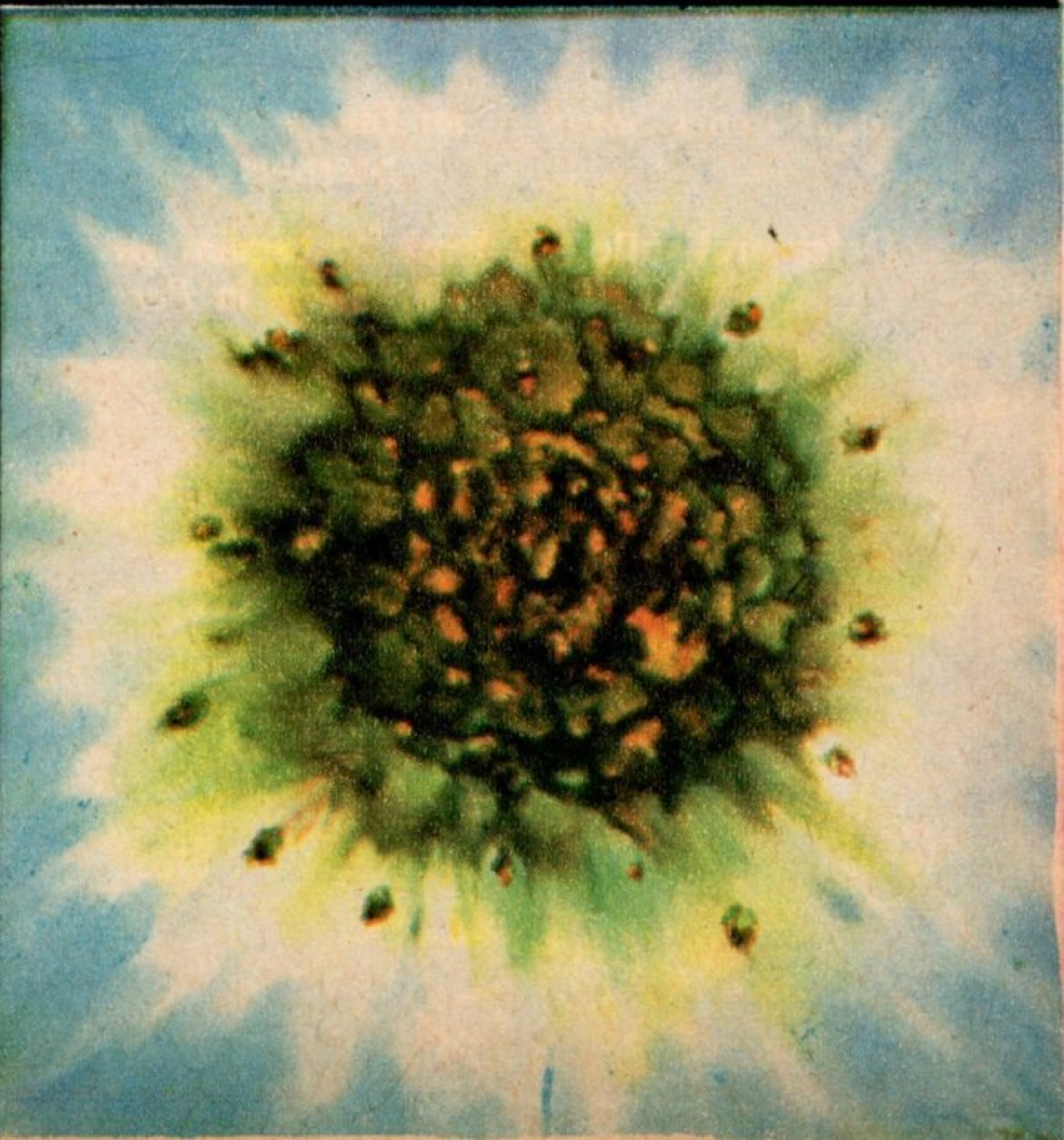




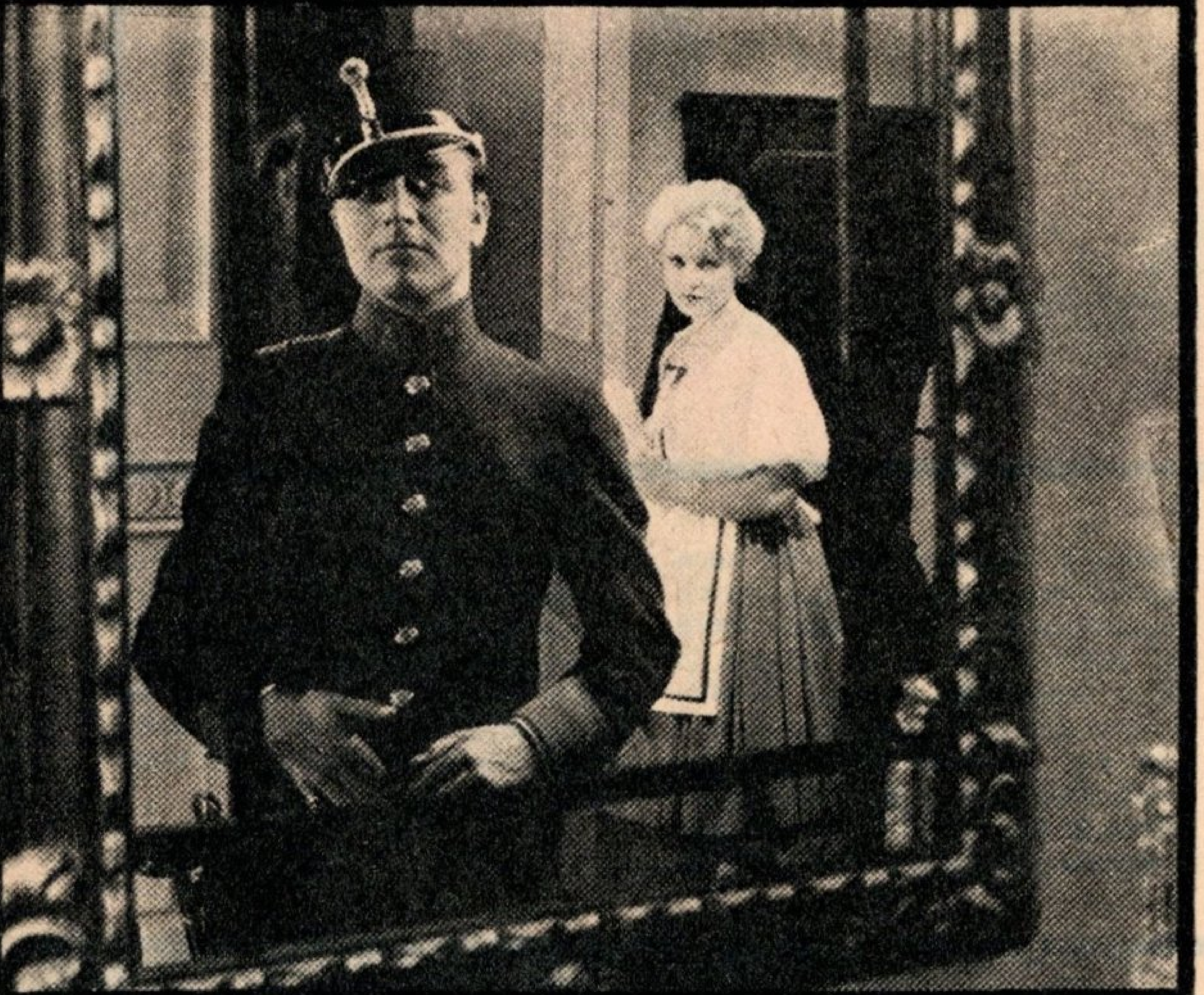
Pictura unui amator poate mărturisi o «stare» de comunicare nestăpînită, impulsivă, cu restul oamenilor, pornită dintr-o dorință de a le arăta ceea ce vede el. Sau poate fi, ca în cazul lui Ștefan Georgescu-Mondo, expresia unui monolog interior, precum și o dorință timidă și uneori candidă de-a se situa în fața nesfîrșitei și schimbătoarei metamorfoze a tot ceea ce ne înconjoară. Desigur, nu de subtilitate e vorba la acest timid al expresiei, ci de un refugiu în sine însuși, în citadela eu-ului, într-o încercare de-a se destăinui, de a-și mărturisi obsedante dorinți, de a străpunge vălul imediatului. Și atunci cînd totul — dorința, obsesia plastică și timiditatea la un loc se transformă într-o expoziție, tu, spectator, dominat de sentimentul de-a nu deranja continuarea acestui monolog al lui Ștefan Georgescu — gazetar de multă vreme în redacția noastră și fire temătoare dintotdeauna — închizi totul într-o amintire.

M. AL.





Conrad Veidt (1893—1943) - Fascinația diabolicului



Cazul Lenei Smith — un film semnat în 1929 de Joseph von Sternberg

Detectorul sufletului feminin: Ingmar Bergman (Bibi Anderson și Liv Ullmann în *Persona)*

Ei des

Unii s-au judecat cu luciditate, am putea spune chiar cu severitate excesivă, alții și-au prețuit mai generos propriile lor valori. Într-un sens sau celălalt, cu cît au fost mai mari, cu atît s-au apropiat mai mult de adevăr, fie el favorabil sau defavorabil lor înșile. În orice caz, aceste sumare autoportrete sau autoschițe sînt interesante pentru a ne completa imaginea pe care o avem despre personalitatea respectivă, chiar și atunci cînd remarca se reduce la o simplă butadă:

● Mai presus de orice rămîn — un clovn (...) Tot ce-mi trebuie pentru a face o comedie este o grădină, un polițist și o fată frumoasă **(Charles Chaplin)**

● Fac filme pentru a depăna o poveste, pentru a spune minciuni și pentru a distra lumea *(Federico Fellini)*

● Cel mai bun mijloc de a dovedi că sînt o personalitate este să dovedesc că sînt o actriță **(Marilyn Monroe)**

● Ca orice artist, regizorul de film are voie **să se înșele** — să vadă realitatea într-un anume fel și să o transpună ca atare, deși greșit, pe ecran. Ceea ce nu i se permite este **să înșele** — să vadă realitatea într-un anume fel și să o transpună **altfel** pe ecran. În schimb are dreptul să-și aleagă din realitate ceea ce i se pare mai concludent, mai pregnant, mai convingător **(Andrzej Wajda)**

● Eu sînt tipul din spatele tipului din spatele pistolului **(Humphrey Bogart).**

● Fac filme pe care aș fi vrut să le văd cînd eram tînăr **(François Truffaut)**

● Filmele se nasc în mine ca poemele în sufletul poetului **(Michelangelo Antonioni)**

● Nu știu să joc. Nu știu să cînt. Sînt nițeluș chel. Știu să dansez puțin... Nu doresc să demonstrez nimic cu dansul meu. Nu l-am folosit niciodată pentru a-mi descărca nervii... Îmi arunc picioarele în aer și le las să se miște **(Fred Astaire)**

● Sînt un radar care detectează lucrurile și le transmite sub o formă reflectată **(Ingmar Bergman)**

● Nu mă consider un actor ci un reactor. Ascult ce-mi spune partenerul și acționez în consecință **(John Wayne)**

● Eroul interpretat de un actor bun poate fi comparat cu un palat cu nenumărate încăperi spre care conduc

pre ei

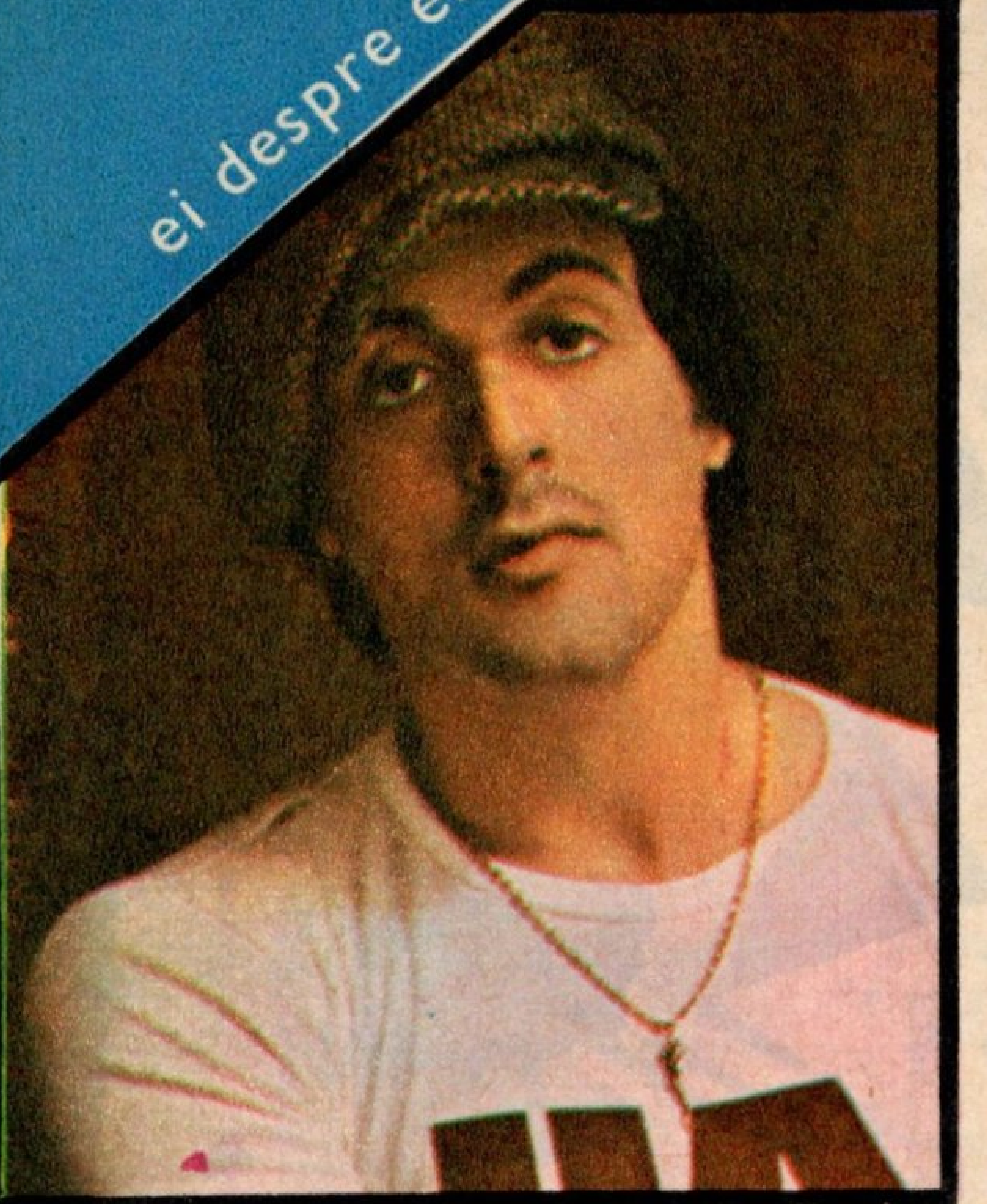
o mulțime de uși. Actorului îi revine sarcina să deschidă cît mai multe din ele. Numărul ușilor deschise indică scara talentului actoricesc **(Innokenti Smoktunovski)**

- Din adolescență și pînă acum visul meu a fost unul și același: să joc în filme. Cînd am descoperit cum arată viața, am fost foarte dezamăgită și am vrut să fiu actriță. Visul meu a rămas același. Așa că hai să visăm **(Jeanne Moreau)**
- Cel mai apropiat termen de comparație al filmelor mele sînt desenele animate cu Tom și Jerry **(Woody Allen)**
- Diferența dintre mine și Lubitsch este că el arată pe rege mai întîi pe tron și apoi în dormitor. Eu îl arăt pe rege mai întîi în dormitor, așa că atunci cînd îl vedeți pe tron nu mai aveți nici o iluzie în privința lui **(Erich von Stroheim)**
- Cînd sînt foarte bună sînt bună, dar sînt și mai bună cînd sînt rea **(Mae West)**
- Orice rol aș juca nu pot să scap de amprenta doctorului Caligari **(Conrad Veidt)**
- Meseria noastră este una dintre cele mai triste pentru că, atunci cînd dispare succesul, încetează să mai fie o meserie și devine o povară. Iar succesul nu ți-l poate garanta nimic și nimeni. Restul actorului este aprecierea lui de către public **(Beata Tyskiewicz)**
- Adesea îmi spun că mi-am ratat viața. Dar ori de cîte ori intru într-un cinematograf unde rulează un film de al meu și aud rîzînd spectatoarele, îmi spun că — cine știe — dacă le-am adus puțină bucurie în ziua aceea înainte de a se duce acasă ca să spele vasele, poate că n-am trăit degeaba **(Cary Grant)**
- Eu nu sînt părintele filmului de artă. Eu nu am inventat nimic. Noi nu am inventat nimic **(Alain Resnais)**
- Unii actori au tinerețe, unii actori au frumusețe, eu am amenințare **(Edward G. Robinson)**
- Nu pot evalua ceea ce fac. Spun asta cu toată convingerea. Mai ales nu pot aprecia eficiența filmelor mele. Se nimerește pur și simplu ca cinematograful să fie meseria mea. Fiecare om cu meseria lui. Dacă mă gîndesc la filmele pe care le-am făcut, cred că în fiecare dintre ele există o doză de estetism naiv. Sînt un fel de «naiv cult» **(Miklos Jancso)**

■

Pygmalionul și creația lui ajunsă de sine-stătătoare (Michelangelo Antonioni și Monica Vitti)

Ați văzut-o în *Păpușa*, *Totul de vînzare*, *Un cuib de nobili*... (Beata Tyskiewicz)



L-am văzut într-un rol episodic în *Apartamentul*. Apoi a fost *Rocky I*. laureat al Oscar-ului și *Rocky II*
(Sylvester Stallone)

S-a autopromovat

Sylvester Stallone

M-am născut într-un cartier new-yorkez, supranumit «bucătăria iadului» spune Sylvester Stallone. Părinții mei sînt de origină italiană. Mama era dansatoare într-un cabaret, iar tata coafor. Sărăcia ne urmărea pas cu pas. Părinții mei mă puneau la tot felul de treburi și de o frază a tatii mi-aduc aminte mereu: «Nu ești bun să muncești cu creierul, așa că mai bine dezvoltă-ți corpul!». În pofida neîncrederii lor, am ajuns student la universitatea din Miami, la artă dramatică. Profesorii pretindeau că sînt prea agresiv pentru a juca, așa că nu prea îmi dădeau roluri. De aceea m-am apucat să scriu singur piese într-un act. Unii dintre profesorii de atunci mai au îndrăzneala să vină și să-mi spună azi: «Știam noi că aveai focul sacru!». Mie îmi vine să-i întreb: «Dar cînd muream de foame prin hoteluri neîncălzite, unde erați?»

Pe străzile New York-ului am învățat de fapt să mă apăr și să supraviețuiesc. N-am uitat nimic! Sper că al doilea film despre Rocky să placă. În cinema nu cunoști niciodată rezultatul. De aceea simt mereu nevoia să-mi verific părerea mea cu a altora. Sigur că îmi place ca toată lumea să fie de aceeași părere cu mine. Dar nu se face așa un film. Nu sînt omul care să facă lucrurile pe jumătate. O să rîdeți, dar filmînd o scenă de luptă din Rocky II, m-am ales cu fracturi și cu o deplasare de vertebre. Dar rezultatul m-a recompensat: este cea mai bună scenă de box care s-a filmat vreodată! Sînt foarte nervos și dorm prost. Întotdeauna sînt primul pe platou dimineața și ultimul care pleacă seara de la montaj. Ca de fiecare dată cînd fac un film, acasă devin un adevărat urs. N-am stofă de raisonneur și cred că niciodată n-am să devin adult. Îmi place riscul. Încă de la debut, Hollywoodul aștepta ca eu să fac o greșală. Am făcut, ce-i drept, destule. Dar cu cît mă înșel cu atît mă ambiționez mai tare. Rocky II mi se pare cel mai bun film al meu. Am muncit mult pentru el. Șase luni de pregătiri intensive și 22 de săptămîni pentru filmări. Dar am izbutit.

A știut să fie *Maria Stuart* sau *Incredibila Sarah* cu aceeași convingătoare dezinvoltură
(Glenda Jackson)

Frumusețea nu e sinonimă cu fericirea

Glenda Jackson

La 43 de ani cred că viitorul meu cinematografic e în pericol. Să vă explic de ce: rolurile pentru femei sînt insuficiente. Pînă acum am avut mult noroc, dar scenariile pe care le-am primit în ultima vreme propun doar roluri secundare pentru femei. S-ar părea că actrițele nu intervin într-un film decît pentru a demonstra că bărbații nu sînt singuri pe lume. Mi se pare stupid și banal să condiționez succesul de frumusețe. Cunoașteți ca și mine fete superbe, care nu sînt nici fericite, nici talentate și care nu reușesc să facă nimic, în timp ce celelalte pe care natura le-a înzestrat mai puțin, reușesc să-și afirme mai bine calitățile. Am jucat în filme care au marcat o epocă, deși n-am fost nici frumoasă, nici sexy, și mi-am păstrat întotdeauna demnitatea. Nu sînt o feministă înverşunată, totuși nu pot accepta faptul că femeile caută și astăzi să placă, în aceeași manieră supusă, acelui «zeu» care e bărbatul. Deși majoritatea bărbaților sînt de o fragilitate uimitoare și femeile sînt cele care le construiesc fericirea și securitatea. Dacă mîine n-aș mai lucra pentru cinema, aș reveni total în teatru, pe care, de altfel, nu l-am abandonat total niciodată. Nu sînt un star în sensul cunoscut al cuvîntului.

Sper ca în viitor autorii să scrie adevărate roluri de femei în toate filmele și nu numai în două sau trei producții anuale. Știți care-i idolul meu în film? Bette Davis! Și nu din cauza fizicului! Mi-ar place să am talentul ei.

De la *Infidelele* la *Fanfan la Tulipe*, pînă la *Bună seara, doamnă Campbell*, am văzut-o și revăzut-o mereu cu aceeași bucurie (Gina Lollobrigida)

Așteptînd pe Lady Macbeth

Gina Lollobrigida

Am debutat la 17 ani, spune Gina Lollobrigida. Acum, adevăratul secret al lumii mele rămîne laboratorul foto. Aici pot spune că respir cu adevărat. Mă simt mai vedetă acum, cu aparatul în mînă, decît altă dată, și-mi pot afirma mai bine personalitatea.

În cariera mea nu s-a pus niciodată problema șansei sau a vreunei «lovituri» neașteptate. Succesul a venit încetul cu încetul, de-a lungul anilor de muncă și pregătire. Celebră, am devenit cu adevărat cu **Pîine, dragoste și fantezie.** La 17 ani, împreună cu prietena mea Silvana Mangano, luam tramvaiul la ora 6 dimineața ca să ajungem la studiourile Farnesina, unde eram amîndouă angajate. După ce coboram, mai aveam de mers pe jos cîțiva kilometri. Munceam în studiouri ca să-mi pot plăti cursurile de artă dramatică și lecțiile de canto. Nu-mi puteam aprecia singură eventualele calități, dar oamenii descoperiseră că sînt simpatică și frumușică. Și dacă timp de 30 de ani am rămas în atenția lor, înseamnă că pe undeva aveam și puțin talent. Fără talent aș fi fost demult uitată de public. Știu să cînt, să dansez, să fotografiez. M-am ocupat și de regie. Am făcut două documentare. Ca actriță primesc acum mai multe propuneri decît înainte. Filmez în Anglia, și deja mi s-a propus un rol într-un film polițist francez. Apoi voi turna probabil în regia lui Andrei Mihalkov, filmul **Lady Macbeth**, avîndu-l ca partener pe Anthony Quinn. Deocamdată e doar un proiect.

Hollywood-ul s-a schimbat mult. Vedetele sale de asemeni

Jon Voight

N-aveam deloc experiență cînd s-a dat primul tur de manivelă la filmul care m-a lansat, **Cowboy-ul de la miezul nopții**, de John Schlesinger. În meseria noastră cred că detaliile sînt foarte importante. Mi-am petrecut săptămîni în șir pe străzile din Texas, observînd detaliile de comportament ale acelor oameni care se apropiau de personajul meu. E într-adevăr pasionant să-ți construiești astfel eroul. Cînd succesul a sosit, m-am speriat. De ce eu? După părerea mea, succesul venea prea repede. De la o zi la alta, actorul mărunt din New York se trezea cu numele scris cu litere mari pe afișe. A urmat o avalanșă de propuneri încît ajunsesem să cred că era mai confortabilă situația actorului anonim într-o trupă de teatru, decît cea a unei vedete ce filmează fără oprire. Nu e atît de simplu să ieși dintr-o asemenea stare, mai ales că pe vremea aceea eram foarte naiv. Desigur, nu e deloc ușor să fii vedetă. Hollywoodul s-a schimbat mult. Dar vedetele care altădată impuneau star-sistemul, au fost înlocuite de cele create de televiziune. Ca să învingă, fiecare actor trebuie să accepte multe și cu orice preț. Apoi, este foarte greu să scapi de idolatria care te închide într-un tip de roluri. Să nu uităm că Hollywoodul întotdeauna și-a redus starurile la tipuri bine definite și aici, cred eu, că se ascunde un mare pericol. Simplificăm prea mult totul și asta numai de dragul succesului sigur, în detrimentul artei. Și dacă e minunat să fii actor, să nu uităm că actorul este o ființă bîntuită de furtuni. Un soi de om ce-și împarte viața între realitate și vis, între certitudini și îndoieli.

L-am văzut pe ecranele noastre în *Profesorul Conrak* și în *Întoarcerea acasă* (Jon Voight)

De la *Marșul asupra Romei* la *Generalul doarme în picioare*, pînă la *În numele poporului italian*, Ugo Tognazzi a fost întotdeauna un comic angajat politic

Un surîs, o lacrimă

Ugo Tognazzi

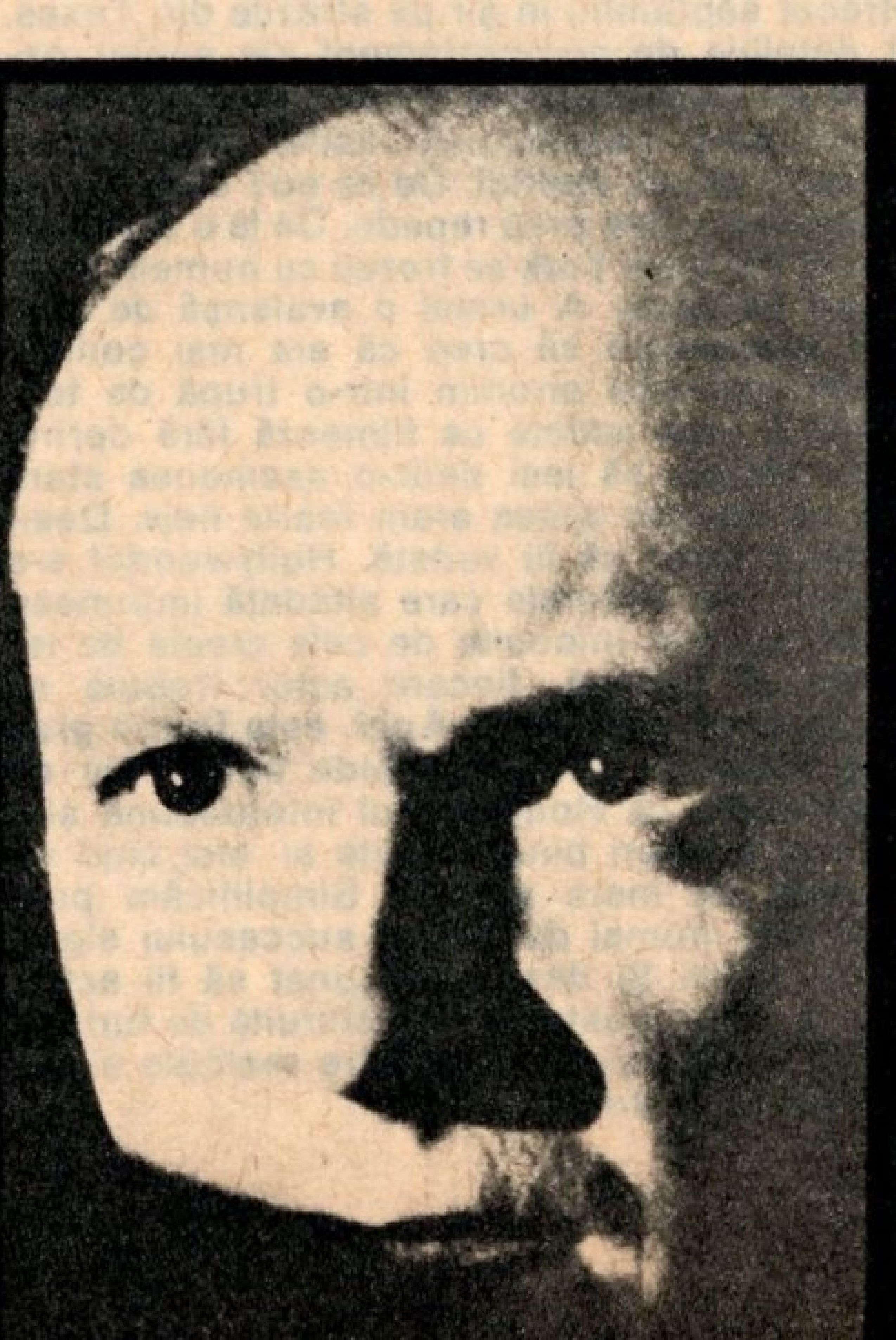
Dacă este ceva care mă îngrijorează cu adevărat, este modul în care criticii italieni îmi judecă maniera de joc în ultimele filme, se mărturisește Ugo Tognazzi. Întotdeauna nu se spune decît «nu e prea în formă Togni» sau «Tognazzi e în mare formă», de parcă aș fi un fundaș sau înaintaș într-o echipă de fotbal. Pe noi comicii, nimeni nu ne ia în serios. În Italia, amprenta **comediei dell'arte** și a personajelor sale este încă foarte pronunțată. Din aceste rădăcini își trag actorii italieni puterea improvizației, elanul comediei, analiza realității, simțul comic. În schimb, comicul american se bazează mai ales pe parodie și umor anglo-saxon. E un comic mult mai construit, mult mai cerebral. Ar fi mai simplu de spus că actorii italieni lucrează cu inima, iar ceilalți cu creierul. Păcatul improvizației privind filmul însă se datorează numai producătorilor. Din punct de vedere organizatoric lipsește pregătirea. Cînd un producător italian are un solid atu în mînă care se numește sau Nino Manfredi sau Ugo Tognazzi, el este — comercial vorbind — ferit de orice surpriză. Și totuși mi-ar fi imposibil să turnez un film avînd în cap rolul învățat pe dinafară ca în liceu. Cele mai bune repetiții ale mele se datorează improvizației. Contactul cu camera mă ajută să mă exprim deplin. Sînt unul dintre actorii italieni cu public bun în întreaga lume. Mai ales în Franța, R.F.G. și țările din estul Europei, în Japonia și pe continentul sud-american. Dar nu sînt cunoscut în țările anglo-saxone, pentru că filmele noastre sînt dublate. N-am nimic dintr-un caracter tragic, dar prin natura mea nu sînt o fire prea veselă, așa cum lasă să se bănuie filmele mele, și cred că nu e prea ușor să ai de-a face cu mine în anumite momente.

Dostoievski rămîne pasiunea mea

Andrei Miagkov

După terminarea Institutului tehnologic din Leningrad, spune **Andrei Miagkov**, am intrat din nou într-un lăcaș de studiu: Școala de pe lîngă Teatrul de artă. Teatrul fusese întotdeauna visul meu, dar din diferite împrejurări am întîrziat să mi-l ating. Datorez mult profesorilor mei dar mai ales sînt recunoscător pentru îndrumarea dată în munca lucrării de diplomă (rolul unchiului din «Visul unchiului» de Dostoievski). Nu fac o excepție printre actorii sovietici afirmînd că Dostoievski rămîne pasiunea mea. Vă dați seama că atunci cînd regizorul Ivan Pîriev mi-a propus rolul lui Alioșa din **Frații Karamazov**, am văzut în asta șansa vieții mele. Consider și azi că acest rol reprezintă unul dintre cele mai reușite ale carierei mele actoricești. Pîriev era foarte atent cu actorii. Dacă știai să insiști, îți dădea mînă liberă și nu te obliga să-ți limitezi jocul la viziunea lui, deși și el știa foarte bine cum trebuie jucat rolul căci era, el însuși, un actor remarcabil. Raporturile sale cu actorii se bazau pe încredere. Dacă la începutul carierei actoricești eram mîhnit că m-am făcut actor cu întîrziere, cu timpul am realizat latura pozitivă a acestui fapt. E mult mai ușor să joci cînd ai experiență de viață. Știi cum să vorbești publicului. Spectatorii tac mai mult decît să privească. Participă la ceea ce se derulează pe ecran, compătimesc, se indignează, reflectează. Și dacă eu, actor, am reușit să-i uimesc, să-i pasionez, să-i emoționez, înseamnă că am lucrat bine. Un actor trebuie să fie, și filozof și analist, și psiholog. Trebuie să știe ce se întîmplă în jurul lui, să fie diapazon, să emită pe o lungime de undă comună cu publicul. Rolurile se nasc în inimă și în cap. Profesiunea noastră este intuiție și fler. Nu pot să explic «cum lucrez» și sînt convins că bucătăria» unui film nu interesează publicul. Rezultatul contează. Spectatorii să iasă purificați, înălțați de la un spectacol. Predau arta actorului și contactul cu studenții este foarte necesar. Tinerii învață ABC-ul artei iar eu îl revăd odată cu ei. În același timp le studiez psihologia, modul de a gîndi, gusturile acestor tineri. Simt o mare responsabilitate față de aceste destine ce ne sînt încredințate.

Grupaj realizat de **Luminița PERIANU**



De la *Frații Karamazov* la *Dragoste și statistică* pînă la *Reportaj despre fericire*. Andrei Miagkov s-a impus în noul val al actorilor sovietici

Ca-n povești

A fost ca-n povești. Ca în poveștile moderne, în care un regizor intră pe ușă și spune unei fetițe: «Vei face film! Vei fi actriță».

La școala de balet din Voronej învăța o fetiță cu codițe, cu năsuc în vînt și (uneori) cu codițe. Căutîndu-și interpreta ideală pentru filmul la care lucra, regizorul Emil Loteanu a intrat în clasă, a privit îndelung și a plecat. Apoi a revenit luînd-o la studioul «Mosfilm» pe micuța și gingașa Galina Beliaeva. Drumul spre culmile baletului fusese oprit. Începea drumul la fel de greu spre culmile artei cinematografice. Se pare că regizorul nu a greșit, pentru că primul film al Galinei Beliaeva s-a numit **O dramă la vînătoare** și s-a bucurat de un mare succes internațional. Au urmat imediat și alte filme: **Totul rezolvă clipa** (povestea unei înotătoare), musicalul **Bolnavul închipuit** după Molière avîndu-l ca partener pe Oleg Efremov, celebrul actor și prim regizor de la Teatrul de Artă din Moscova (MHAT). La începutul acestui an, telespectatorii sovieticii au urmărit în premieră comedia muzicală **Ah! Vodevilul!** realizată după un vechi vodevil rusesc. Partenerii Galinei Beliaeva, care cîntă, dansează și interpretează rolul principal, au fost — printre alții — cunoscuții actori Oleg Tabakov și Mihail Pugovkin, iar muzica a fost scrisă de fiul nu mai puțin cunoscutului compozitor Isaac Dunaevski.

Galina Beliaeva studiază acum la Școala superioară de teatru de pe lîngă Teatrul Vahtangov, și... citește scenarii.

— Ce va fi mai departe, stimată Galina Beliaeva?

— Mai departe va fi mult mai greu! Va fi mai greu, pentru că nu mai am voie să scad înălțimea ștachetei artistice. Va trebui să rezist ispitei de a juca numai pentru a juca cu orice preț. E greu să rezisti ispitelor. Dar trebuie! La Cannes, în 1978, m-am întîlnit cu multe celebrități, am discutat cu mulți actori valoroși și am înțeles încă o dată cîtă dreptate avea Emil Loteanu cînd îmi spunea că «filmul trebuie să fie pentru actor o problemă de conștiință». Mă voi strădui să fie așa!

Sorina STARK

Pentru Cinema

La cele două capete ale unui singur drum (Galina Beliaeva cu Michèle Morgan la festivalul de la Cannes '78

728 de zile cu Michel Simon

Cinema

Puțin timp înaintea morții sale, Michel Simon i-a destăinuit Jeannei Carré, tovarășei lui de viață: «N-am să-mi scriu niciodată memoriile, dar știu că cineva o va face în locul meu: aceea vei fi «tu».

«728 de zile cu Michel Simon» este istorisirea ultimilor ani de fapt necunoscuți și nu mai puțin interesanți ai vieții acestui prodigios actor. Plină de anecdote pitorești și foarte realiste, această carte, rînd pe rînd duioasă și crudă, oferă în afara unei panorame a ultimelor evenimente care au marcat viața lui Michel Simon, ca și lupta sa solitară și disperată împotriva justiției, administrației corpului medical, directorilor de teatru și producătorilor de filme. O analiză pătrunzătoare a caracterului unui om pe care autoarea l-a iubit profund și pe care îl aseamănă în același timp cu Tartuffe, Harpagon, Gargantua, Shylock, Volpone dar și cu Pierrot la Tendresse. Din această carte, apărută la editura France-Empire, redăm pentru cititorii noștri fragmentul «Brunico».

*

Simțindu-se persecutat și dezapreciat, Michel Simon a spus și repetat cui a vrut să-l asculte, că nu va mai filma, nici nu va mai juca vreodată în Franța. De cîtva timp totuși, telefonul suna des la Noisy. Michel poartă discuții aprinse cu impresarul lui pentru un film ce se va turna în Italia. Aranjez o întîlnire cu regizorul Ettore Scola (care avea să obțină premiul de regie la cel de al XXIX-lea Festival de la Cannes, 1976) și care a venit special la Paris ca să-l întîlnească. Prima întrevedere e agreabilă. Scola vroia neapărat să-l aibă pe Michel Simon în filmul pe care-l pregătea după o nuvelă de Dürrenmatt, «Cea mai frumoasă seară din viața mea», avînd ca titlu, în Franța, **Pana de automobil** (film cunoscut și publicului nostru de pe micul și marele ecran). Un titlu predestinat, căci filmul n-a fost prezentat în Franța, deși ultimul tur de manivelă a fost dat în 1972. Distribuția este totuși strălucitoare. Alături de Alberto Sordi, vedeta italiană, figurează Michel Simon, Pierre Brasseur, Claude Dauphin și Charles Vanel. Scola își exprimă imediat față de Michel dorința de a-l avea pe Pierre Brasseur. Îl întreabă ce crede, știind că în ultima vreme Pierre n-a dus-o prea bine cu sănătatea. Michel îi răspunde că, după cîte știe, Brasseur s-a restabilit și nu-i ascunde plăcerea de a lucra cu el. După trei săptămîni de tratative se hotărăște. Plecarea pentru Roma e organizată în iulie. Aici, i se oferă lui Michel o săptămînă ca să-și probeze costumele. A vorbit de mai multe ori cu impresarul său parizian. Țipă și amenință că nu va turna, dacă acesta nu ia primul avion spre a-i aduce contractul la Roma, pe care Michel, în zarva plecării, a uitat să-l semneze. Acesta se execută și Michel îl semnează imediat, după acele discuții violente care au durat mai multe zile. Dar acesta n-a fost decît primul tablou al piesei în trei acte la care am fost nevoită, fără voia mea, să asist.

Scola turnează filmul într-un castel din secolul al XI-lea, castelul din Campo Tures, lîngă Brunico, în Tirolul italian. Noi ne aflăm la Roma, la peste 700 de kilometri de acolo. Roma, în care nu facem decît scurte plimbări și unde luăm un tren de noapte căci Michel trebuie să fie devreme la lucru. Se reîntîlnește bucuros cu regizorul, care îl prezintă producătorului De Laurentis. Eu una, abia aștept să-l cunosc pe Pierre Brasseur, care tocmai a sosit, ca și pe Claude Dauphin și pe Charles Vanel. Fața lui Pierre e machiată, chiar cînd nu filmează. Cred că vrea să-și mascheze pomeţii prea roşii, dar am aflat mai tîrziu că îi place să se distreze machiindu-se. I-am mărturisit lui Michel că aş fi încîntată să cinăm cu Pierre Brasseur. Am plecat deci spre a-l întîlni la hotel. Îl găsim acolo în faţa intrării, destul de trist. E foarte slăbit şi îmbrăcat într-un costum prea larg, pe cap are pusă într-o parte, o pălărie de pînză. Se poartă cu Simon ca şi cum s-ar fi despărţit în ajun. Aşa se întîmplă deseori în profesiuna asta! Vorbeşte în special de Canada, a trebuit să întrerupă brusc turneul teatral cu piesa «Ciao» din cauza sănătăţii lui şubrede. Era cît p-aci să moară la Montreal. Urcăm la castelul Campo Tures, unde actorii îşi iau în primire cabinele. Pierre şi Michel vor sta împreună, într-una din nenumăratele camere ale castelului. Actorii au tot timpul spre a pregăti scena «întoarcerii de la vînătoare», care nu cere un mare efort de memorizare. Dar îmi dau seama că nici Michel şi nici Pierre nu se omoară să-şi înveţe bine rolurile.

> **N-am să-mi scriu niciodată memoriile, dar ştiu că cineva o va face în locul meu**

Cum a cunoscut scenariul, l-a socotit pasionant şi pe marginea foilor dactilografiate se aflau indicaţii precise privind locul, personajelor din secvenţa ce urma a fi jucată. Într-o zi, prinsă în jocul meu şi dîndu-mi seama că interesul actorului faţă de munca lui slăbeşte din oră în oră, am socotit necesar să-i comunic indicaţiile. Dar n-am apucat să-i spun prea mult. Am fost oprită de nişte urlete înspăimîntătoare: — Nu-ţi cer decît să-mi spui textul!... Atît! Stoică, reiau textul, dar cu lacrimi în ochi!

Pe platou devin sufleră, pînă în clipa cînd îl aud pe Scola: — Silenzio! Dar iată că într-o scenă, în care Michel trebuie să rostească un monolog lung, îl opreşte brusc în plin turnaj. Fără să se tulbure, mă întreabă: — acum ce trebuie să mai spun? Remarc că Charles Vanel şi Claude Dauphin n-au niciodată pierderi de memorie. Explicabil: ei şi-au învăţat rolurile.

*

E duminică. Pierre vine să ne vadă la hotel. Michel vrînd să se odihnească iar Brasseur să se plimbe, plecăm amîndoi într-un taxi. Pe drum, îmi mărturiseşte că suferă enorm din pricina singurătăţii şi că încearcă să-şi organizeze şederea aici, căci sînt prevăzute cinci săptămîni de filmare. Din păcate el, care trebuie să se menajeze mai mult decît oricare, şi-o organizează prost. Facem tot ce ne stă în putinţă să-l ajutăm, ceea ce nu-i uşor. Îl găsim de pildă singur, stînd la restaurantul hotelului, cu un pahar în faţă şi, ceva mai încolo, o sticlă de vin... ca şi cum n-ar fi a lui!

Sîntem serios îngrijoraţi. Michel doreşte să intervin: Ţine mult la tine. Tu eşti femeie, te va asculta poate mai mult decît pe noi. Caută să-l faci să înţeleagă că se joacă cu propria lui viaţă. Într-o zi bat la uşa lui. Întreabă cine e. Mă anunţ, rămînînd în antreu şi prin întredeschizătura uşii, îl văd cum ascunde repede paharul şi sticlele în noptieră. Înţeleg că vorbele mele vor fi de prisos, că Pierre mă va minţi cu atît mai mult că nu îndrăznesc să-i spun ce am văzut. În ciuda interdicţiei medicilor, fumează prea mult. Într-o zi, mă roagă să-i caut scenariul în servietă. Mă execut după ce o deschid, găsesc înăuntru un tricou de mătase şi o sticlă! Aşadar îşi aduce de băut pe platou ascunzîndu-se de cei din jur.

*

Ar trebui să-l auzi pe Michel cum se plînge împreună cu Brasseur, de scenariu, pe care n-au avut timpul necesar să-l aprofundeze cînd, de fapt, scenariul rămîne de cele mai multe ori închis în noptieră. Şi Michel adaugă: «Eu cer totdeauna să mi se dea scenariul cu o lună înainte şi pretind ca regizorul să se angajeze, în scris, că nu schimbă un cuvînt!» A doua zi, cei doi au o altercaţie pe platou. Actorii filmează «un dineu la castel», unul din marile scene ale filmului. În jurul mesei se află Sordi, Simon, Vanel, Dauphin şi Brasseur. Dar deodată, acesta din urmă uită textul şi nu-l mai poate rosti. Scola hotărăşte să nu-l mai păstreze decît pe Brasseur la masă. Camarazii lui părăsesc deci platoul, în timp ce Pierre îşi rosteşte replicile cu glas tare. Dar asta nu-l împiedică pe Michel, vizibil încîntat de această pauză, să glumească pe seama lui. Brasseur se înfurie şi continuîndu-şi lectura îi cere să plece cu un gest imperativ al mîinii. Michel părăseşte sufrageria, dar se răzgîndeşte, spunîndu-i ameninţător: «Să nu mai faci niciodată asta, altfel îţi astup gura!» Imperturbabil, fără să ridice ochii o clipă, Brasseur continuă să-şi citească rolul.

Într-o noapte, paznicul îl găseşte prăbuşit în hol, în timp ce tot hotelul era cufundat în somn. Îl aşează de bine de rău, într-un fotoliu, şi trebuie să aştepte vremea venirii personalului ca să-l poate duce în camera lui. Scola a prevăzut totul ca să-i evite lui Brasseur un efort ce putea da urmări grave. O «dublură», se afla în permanenţă pe platou. Şi cînd te gîndeşti că Pierre îşi petrece nopţile distrugîndu-se.

*

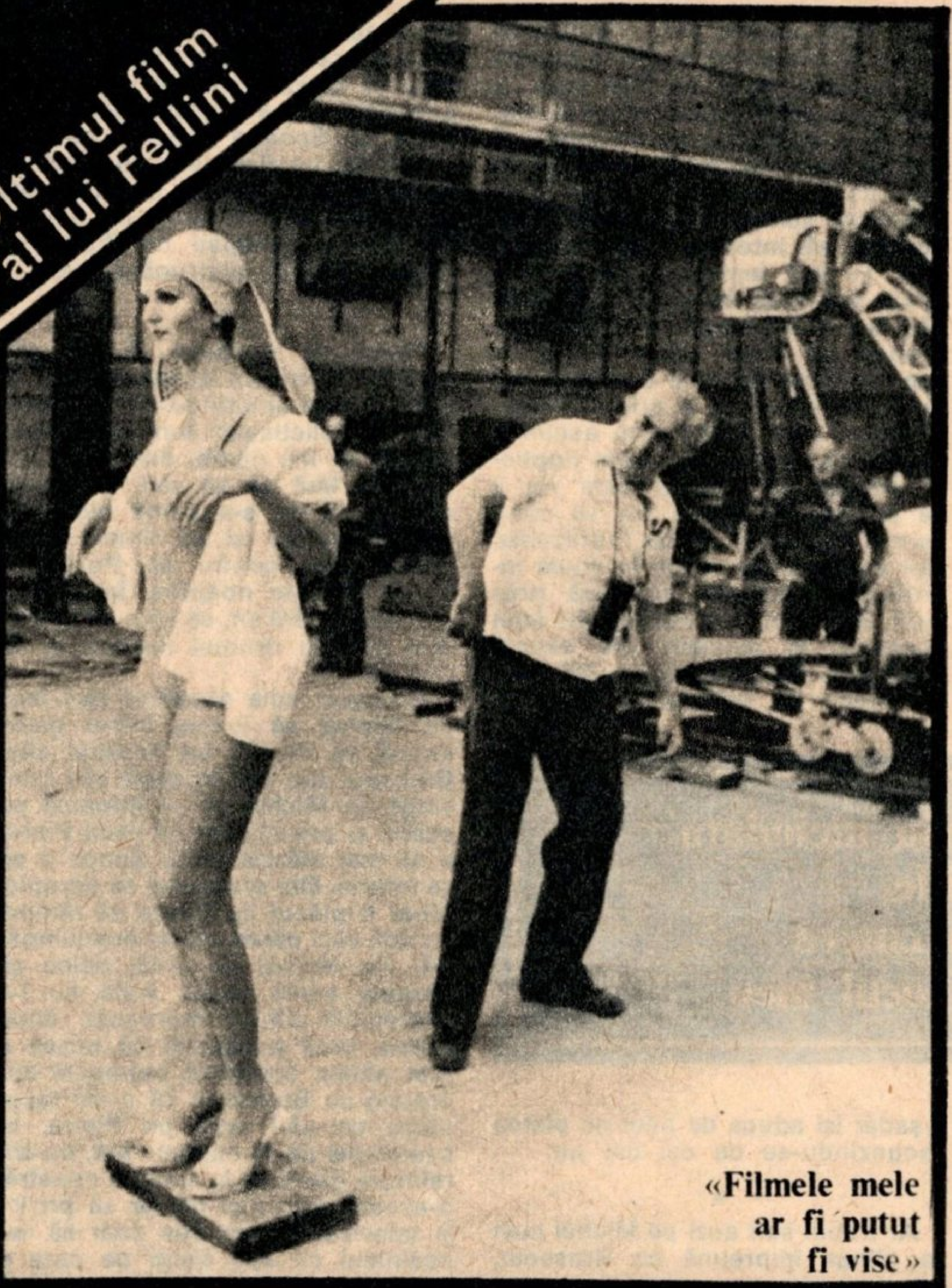
Pierre ne vizitează. Îl mai văd încă, în duminica aceea, sosind în parc. Îl aud spunîndu-ne cu tristete: — Mă plictisesc! Am luat un taxi. Voiam să mă plimb, dar n-am vrut să plec fără să vă văd. Ai sentimentul că nu s-a simţit niciodată atît de singur şi că timpul trece foarte greu pentru el. Poate de aceea trăieşte noaptea. Începe să vorbească fără şir, ca apoi să spună: Am să dau drumul taxiului şi rămîn cu voi.

Brasseur voia neapărat să-l facă pe Michel să joace, într-o piesă scrisă de el. Cu tot lirismul său, Brasseur n-a fost în stare să-l convingă pe Michel să se întoarcă pe scenă şi prevedeam că dacă Pierre o să mai stăruie mult, Simon o să se înfurie. Dar ora mesei se apropia. Mi-ar fi plăcut ca Pierre să rămînă cu noi, căci părea atît de descumpănit, dar Michel nu arăta deloc că doreşte acest lucru. Asta nu l-a împiedicat să-mi reproşeze după aceea, cînd a realizat că aceea a fost ultima duminică petrecută împreună cu Brasseur, că n-am făcut nimic ca să-l reţin pe Pierre. În seara zilei de 12 august 1972, ne-am reîntors devreme în camera noastră: n-aveam chef nici măcar să privim la televizor. M-am dus doar să iau ceainicul cu apă fiartă pe care o foloseam pentru infuzia soporifică a lui Michel. În clipa cînd urcam în pat, cineva a bătut la uşă: — A murit Brasseur!

Am fost extrem de surprinsă de brutalitatea acestei veşti. Nu i-am spus nimic lui Michel, voind să-l las să-şi petreacă noaptea liniştit. Pretextînd că vreau să beau ceva, am coborît în salon, unde mi s-au dat cîteva amănunte. M-am dus imediat la hotelul unde locuia Brasseur şi Claude Dauphin mi-a povestit: «A avut o criză cardiacă. Azi mi s-a părut că e grozav de obosit. Cum numai putea dormi, lua barbiturice fără socoteală, dar şi scoth-uri. Am reuşit, cu multă greutate, căci voia să bea o sticlă de şampanie, să-l fac să suie la el în odaie, ca să se odihnească. Dar, cum a ajuns sus la el, a cerut să i se aducă sticla şi cînd i s-a adus... era deja prea tîrziu! Secretara lui, încremenită, a venit să ne înştiinţeze, pe mine şi pe Charles Vanel, cu care luam masa. L-am găsit pe Brasseur în comă. L-am suit în pat şi doctorul, pe care l-am chemat imediat, n-a putut face altceva decît să constate decesul.

Prezentare şi traducere
de **Paul B. MARIAN**

Ultimul film al lui Fellini


«Filmele mele ar fi putut fi vise»

„Cetatea femeilor“

Cinema

După ce a riscat să fie întrerupt de o serie de dificultăți, ultimul film al lui Fellini este gata.

Trama sa este un amestec de dragoste, spaimă, omagiu și ură împotriva eternei «inamice» — femeia. «Este un film nocturn, un crepuscul permanent — va preciza maestrul — o ambianță tardivă făcută din verde sumbru, purpuri întunecate... este atmosfera visului. Dacă încerci să-ți amintești un vis, revezi mai întîi o lumină greu de definit. Visul are lumina sa proprie, care revelează și tăinuiește totodată emoțiile subterane. Filmele mele ar fi putut fi vise».

A reușit să traducă ultimul **vis** al maestrului în cifre (7 miliarde de lire) Renzo Rossellini, producătorul executiv. Modest, a mai precizat: «cum nu a existat un papă destul de mare pentru Michelangelo, nu există producător destul de mare pentru Fellini». Retradus în litere, în timp (30 de săptămîni de filmare) și în spațiu (Cinecittà) și uneori chiar în cifre, pentru ca visul în discuție să devină film, au mai fost necesare: nouă platouri, șasesprezece decoruri, un tobogan, o cușcă de grădină zoologică, un hotel, bronzuri, alămuri, coloane, o scară monumentală, o casă în centrul unei grădini cu simboluri falice pietrificate, o sutătreizeci de tablouri (nuduri), un pian cu coadă, busturile monumentale ale divinelor Joan Crawford, Marlene Dietrich, Greta Garbo, o păpușă gonflabilă gigantică, o plajă al cărei nisip a fost schimbat de trei ori «pentru că nu era tot atît de auriu ca acela de la Rimini», mașină de unduit apă din Marea Adriatică, reținută în prelate de plastic, șaptesute de tehnicieni, două mii de actori, protagoniști și figuranți, de la Marcello Mastroianni la Angelo Giusto, fost campion de catch (prezent în **Satyricon, Clovnii** și **Casanova**), personaje extrase din imensa arhivă de fotografii a lui Fellini și care fac parte, de drept, din cinematograful fellinian.

Pentru a avea liniște în timpul filmărilor, Federico Fellini a dat o conferință de presă, precizînd că vorbește despre filmul său pentru prima și ultima dată: «Este vorba de un profesor de mitologie greacă (Marcello Mastroianni) care, deodată, nu mai recunoaște în femeile din jurul său arhetipurile venerate dintotdeauna: Diana, Junona, Minerva... Este antrenat într-o călătorie în care sistemele sale de valori, de referință, se vor găsi răsturnate».

Cum de liniște n-a avut parte — moartea accidentală a actorului Ettore Mianni întrerupînd filmările și impunînd modificarea scenariului — și amenințarea lansată presei a mai suportat corective. Mici. «Nu vreau să vorbesc despre film, eu fac mereu același film de la **Șeicul alb** la **Opt și jumătate** trecînd prin **La dolce vita...** Evident, cu cîteva puncte de actualitate, cu cîteva guri de aer proaspăt, cel pe care îl respir cînd ies din Cinecittà. Și cu care mă închid din nou în Cinecittà, îmbogățit cu puținul pe care l-am văzut, pe care l-am înțeles, care m-a interesat... Sînt atîtea lucruri pe care nu le văd! Am limite enorme. Văd numai ceea ce îmi place, ce îmi face plăcere... N-am nimic de adăugat la cele ce am spus deja despre film... Nu este un film despre femei, este un film despre **un** bărbat. Nimic altceva decît o vorbărie contradictorie, eliberatoare, vizionară, intimidată, exaltată, angoasată, confuză, imaginată à propos de femei. Singurul mesaj pe care îl pot lansa este acela al confuziei mele de spirit, al adeziunii mele la viață, al felului meu **spiralesc** de a mă învîrti mereu în același cerc»...

«Un film în fața căruia toată lumea ar avea aceeași reacție nu ar fi, după mine, un film bun».

FELLINI

Cu **Citta delle donne,** Fellini abordează, zeflemitor («fac mereu același film») o temă sfîșietoare aceea a căutării unui contact cu «cealaltă jumătate a cerului» în fuga stratosferică din «cerul» masculin. Care e și nostalgia, dorința, nevoia de a regăsi certitudinile pierdute, posesiunea contestată, mitul femeii și al propriei tinereți.

Incredibilitatea călătorie a lui Svaporaz (Marcello Maatroianni) începe în compartimentul unui tren. Cucerit de farmecele unei splendide Circe, Svaporaz o urmează dar, chiar dacă nu se transformă în porc — așa cum i se întîmplă lui Ulisse va fi din acel moment, un animal încolțit, mereu în apărare. În vila din mijlocul pădurii pline de simboluri ale masculinității își sărbătorește, cu un tort cu o mie de luminări, ultima victorie. În hotelul în care feministele s-au reunit în congres, întîlnește unica femeie gingașă, cel puțin în aparență, gata să-i coasă un nasture, să-l ajute să patineze dar și să dispară. Ring de box: împrejur saci de box, greutăți și bîrne, fotolii răvășite și bănci vechi — un fel de sală de odihnă și de rugăciune. Aici roiesc atleți cam șleampeți, în chiloți și tricouri de antrenament, care se opresc, în meditativă contemplare în fața unor portrete, desene, fotografii ale unor bărbați celebri: Henric al VIII-lea, Gabriele d'Annunzio, Clark Gable, Rudolf Valentino, Casanova, James Dean... Atleții se apropie de ritualul inițiatic ce se desfășoară în fața acestor simboluri ale farmecului și forței masculine ca bătrînele de imaginea fecioarei. Speră poate într-o miraculoasă întoarcere la vechea potență și supremație sexuală. La sfîrșitul acestei scene, atenția lui Fellini se fixează pe trei personaje, cu fața acoperită de ciorapi. Sînt așezate imobile, spectrale, lîngă o masă lungă, lîngă niște fete foarte frumoase și tăcute, cu privirea dură, impenetrabilă. Sfîrșitul filmului: în subsolurile ringului de box o adunare de feministe bombardează cu flori un bărbat foarte palid: Svaporaz — Marcello Mastroianni. Pe pereții igrasioși sînt portretele femeilor care au intrat în istorie: Messalina, Agrippina, Anna de Austria, Cléo de Mérode, George Sand... Tocmai a fost arsă efigia unei mirese tradiționale. Este un frig de cavou. Urmează gluma pregătită lui Svaporaz de feministele zgomotoase și nemiloase ca să-l determine să renunțe la ultimele veleități de mascul: urcat în ring pentru a se bate cu arme egale cu o femeie, nu va găsi pe nimeni. Păpușa gigantică de care Svaporaz se agață cu disperare va fi lovită de un zar aruncat chiar de femeia gingașă transformată în Diană vînătoare. Nu se va mai ridica. Pentru Svaporaz pare să dispară și ultima speranță.

Filmările de la Cinecittà au atras pelerini de tot felul: bărbați, femei, profesori, psihiatri, ambasadori, directori generali, figurante cu trecere, un șeic (i-a cerut lui Fellini să facă un film despre petrolul său care e mai bun decît cel din emiratul vecin), sute de turiști, japonezi, ziariști, psihanaliști, cinefili pur și simplu, feministe în documentare. Reacția acestor ultime vizitatoare nu a întîrziat să devină publică: «Ultimul Fellini vrea să scoată feminismul la solduri» (Quantidiano Donna) sau «De cînd Prometeu a furat focul de la femeile din insula Lemnos, jaful nu a încetat; acum este rîndul lui Fellini». (Grupul Nemesis).

«Fac mereu același film» repetă maestrul Fellini, Mereu același e și modul său de a face cinema — cu multă lume în jur, gata însă, să îi alunge pe toți cu vorbe rele dacă îi întrerup concentrarea. Un cinema în care continuă să explodeze — cum a scris Italo Calvino — «natura colerică a instinctului său spectacular, brutalitatea elementară a carnavalului și a sfîrșitului de lume».

«O epopee moleculară a femeii, o divină comedie de-a lungul anatomiei feminine» — notează Fellini pornind de la o replică din film — «o clasificare grandioasă, minuțioasă, detașată, un fel de **muzeu de științe al genului «femeia»** așa cum a ajuns pînă la noi înainte de probabila sa stingere... N-ar putea fi aceasta cheia filmului?... un punct de vedere foarte primitiv sau foarte nou, care poate fi un avertisment natural, în momentul în care femeia, prinsă în schimburi chinuitoare și salutare riscă să... cum să zic? Dacă suprimi visul, nu riști să suprimi în același timp și visătorul?

Prelucrare după l'Express
și Panorama
Mariana IOAN

Nu este un film despre femei: Este un film despre un bărbat

Scene din filmul filmului

Fellini: *...Nu cred că Mastroianni a citit scenariul care, altminteri, s-a schimbat și de multe ori. Lene? Înțelepciune? Amîndouă. Se trezea deodată cu o cocoașă; în clipa cînd se întorcea, i se arunca în spate un kilogram de talc. Nu întreba niciodată de ce... Acest fel de minimă interferență, de dăruire cu totală încredere este unic. Cu atît mai mult în acest gen de film, în care personajul este un observator, un călător...*

O bătrînă figurantă: *...Fellini este un bărbat adevărat care dă de lucru la toată lumea... Te înduioșează...*

Brunello Rondi și Bernardino Zapponi *(scenariștii filmului). Mai ales pentru Fellini nu poți spune decît că «la început a fost imaginea».*

Marcello Mastroianni: *«Nimeni nu mă poate face să trăiesc în incertitudine mai bine decît Federico». (În mînă are un bilețel despăturit cu o frîntură de dialog tocmai scris de mîna meșterului, dat cu indicația «spune și tu ce vrei, Marcellinno».)*

Federico Fellini: *Aproximația mă rănește fizic. Am nevoie de exactitudine totală. Îi înțeleg perfect pe dirijorii care fac crize de isterie pentru o notă falsă.*

în direct din New York

Cinematografia spaniolilor în căutarea identităţii

Cinema

Timp de 40 de ani tăcerea cinematografiei în Spania a fost aproape totală. În ultimii cinci ani, a 7-a artă, eliberată de implacabila cenzură a statului şi bisericii — care a determinat mari cineaşti, ca Buñuel de pildă, să-şi părăsească patria — a scos la iveală un şir de filme consacrate unor subiecte tabu în Spania franchistă, mai toare derivate din marea şi zguduitoarea temă a războiului civil.

Nevoia cineaştilor de a răspunde azi întrebărilor de ieri

Cel mai important din această recoltă este, desigur, **Vechea amintire,** filmul regizorului barcelonez Jaime Camino, comparat în mod curent cu celebrul documentar al lui Ophüls, **Mihnire şi compasiune** (Le chagrin et la pitié) şi alcătuit dintr-o măestrită împletire de vechi jurnale filmate cu interviuri luate unor figuri proeminente ale războiului civil, aflate încă în viaţă: Dolores Ibarruri — La Passionaria — Gil Robles — leaderul aripei conservatoare a republicanilor, anarhişti şi falangişti.

Interviurile sînt în aşa fel conduse încît, depănîndu-şi amintirile, interlocutorul reconstituie succesiunea evenimentelor, de la strălucitul triumf al republicii în aprilie 1931 la asediul Madridului (cu secvenţe de jurnale filmate despre istoricul raid aerian asupra oraşului care a marcat o nouă eră în tehnica de război) şi la finalul amar al lipsei de unitate dintre diferitele grupări republicane, care a făcut posibilă victoria falangei.

Prezenţa lui Dolores Ibarruri în film e fascinantă şi cuceritoare. Modul pasionat şi pasionant în care istoriseşte cum, în anul 1934, a venit cu mîinile goale la închisoarea din Asturias şi a ordonat eliberarea prizonierilor politici dezvăluie elocvent prospeţimea şi dîrzenia spiritului revoluţionar din acele timpuri. Neiertătoare faţă de conflictele care au dus la fărămiţarea forţelor republicane, îşi aduce aminte cu vădită tulburare în glas de sfîrşitul tragic al luptei: «Uneori adevărul apare ca o ceaţă a trecutului»...

Filmul prezintă o înfruntare în aparenţă calmă dar în fond pătimaşe între foştii duşmani — Frederic Escofet, comandantul poliţiei republicane din Barcelona, şi un grup de anarhişti — e o mărturie despre modul în care fiecare dintre grupări a înţeles să opună rezistenţă forţelor naţionaliste.

Într-un interviu cu un bătrîn naţionalist, fiul unui ofiţer al falangei, aflăm cum la 16 ani, tatăl său l-a scos din şcoală şi l-a trimis într-o unitate comandată de un prieten al său. «Întrucît eram prea tînăr ca să lupt pe front, îşi aminteşte intervievatul, tatăl meu a recomandat să fiu folosit în plutoanele de execuţie».

Şi astfel la 16 ani îndatoririle sale cotidiene au însemnat executarea republicanilor de tot felul, inclusiv preoţi şi refugiaţi. «Curînd şi asta a devenit rutina» încheie el cu un vădit sentiment de repudiere a acestor amintiri cumplite.

Un lucid şi un tandru: Carlo Saura

Şi iarăşi Escofet, comandantul poliţiei republicane din Barcelona revine, amintindu-şi cum la sfîrşitul războiului a condus 1 000 de soldaţi republicani peste graniţa cu Franţa. «Am trecut dincolo şi eu, am privit în urmă cu sentimentul că am părăsit lupta fără a fi opus rezistenţă. Aveam lacrimi în ochi şi mi-am adus aminte de o romanţă despre ultimul rege al Grenadei şi mama lui, care i-a spus: «Plînge ca o femeie, tu, care nu ai ştiut să aperi oraşul ca un bărbat».

În acest film cu secvenţele lui purtînd uzura vremii, cu mulţimile care jubilează, cu copiii care sapă tranşee, cu tancuri făcute artizanal, cu execuţii şi raiduri aeriene care semănau moartea pe străzile oraşelor, cu amintirile acestor oameni care au participat direct la evenimente, cu judecăţile, pasiunile şi regretele lor se revărsa întreaga mînie împotriva lui Franco, mînie înăbuşită atîţia ani şi exprimată rareori în opere de artă, şi atunci doar alegoric şi încifrat.

O cu totul altă faţetă a personalităţii artistice a regizorului Jaime Camino apare în filmul **Lunga vacanţă a anului 1936.**

Cîteva familii spaniole din mica burghezie au decis să stea departe de război şi pe întreaga sa durată să trăiască retraşi în staţiunea de vară în care obişnuiau să-şi petreacă vacanţele. Dar războiul se apropie inevitabil de cel mai îndepărtat colţ al ţării. Calmul ţinut al vacanţei e străbătut tot mai des de camioane cu bărbaţi înarmaţi. Nopţile sînt pline de strigăte. Aparatele de radio emit ştiri îngrijorătoare rostite cu voci tot mai grave.

Povestea filmului aparţine copiilor care la început sînt fericiţi de lunga lor vacanţă, dar încetul cu încetul simt efectele războiului şi împreună cu ei, la altă intensitate, le simt şi le trăiesc părinţii.

Unul din cei mai talentaţi regizori spanioli, Carlo Saura a făcut în aceşti cinci ani patru filme: **Cu ochii legaţi, Crea, Elisa, dragostea mea** şi **Mama împlineşte 100 de ani,** acesta din urmă fiind unul din cele 5 filme străine desemnate de Academia Americană de film pentru candidatura la premiul Oscar pe anul 1979.

Pe vremea lui Franco, Saura care trăia în Spania, a făcut filme a căror trăsătură definitorie era faptul că erau toate cu cheie, filme despre cu totul altceva decît ceea ce arătau pe ecran. Deşi făcut acum, în condiţii în care se putea exprima liber şi direct, gustul lui Saura pentru metafora politică este prezent şi în **Mama împlineşte 100 de ani.** Mama este o bătrînă înzestrată cu puteri supranaturale: ea poate citi gîndurile copiilor ei şi poate trece nevăzută prin zidurile casei familiale, care este de fapt un imens castel. Copiii şi copiii copiilor ei sînt la rîndul lor marcaţi de tot felul de excentricităţi şi obsesii — una din ele fiind cultul pentru tot ce este uniformă militară. Fernando, fiul ei, are mania de a se lega la spate cu un aparat primitiv de zbor şi de a încerca, mereu şi zadarnic, să zboare. Singurii oameni normali în casă sînt guvernanta (interpretată de Geraldine Chaplin, care joacă în mai toate filmele lui Saura) şi soţul ei. Ei au revelaţia că pregătirile pentru sărbătorirea zilei de naştere a mamei ascund de fapt planul copiilor de a o ucide pe bătrînă. Dar mama care-şi cunoaşte bine copiii, ghiceşte intenţia lor şi le dejoacă planul. În cîteva secvenţe foarte felliniene ca stil (deşi Saura respinge comparaţiile), mama vede derulîndu-se întreg firul lungei ei vieţi ca un drum nesfîrşit privit din mersul unui tren care goneşte. Şi mama spune că viaţa e minunată, dar ei i-a rămas prea puţin de trăit; păcat de toate suferinţele şi sacrificiile inutile.

Au existat diverse încercări de descifrare a sensurilor politice ale filmului: s-a presupus că mama e statul şi că Fernando, care cînd nu încearcă să zboare, perorează despre răul şi putreziciunea de pe pămînt, luînd în acelaşi timp parte activă la complotul de ucidere a mamei, ar fi biserica catolică, dar Saura e mai rezervat în a da explicaţii.

Faptul că filmele Spaniei contemporane oferă puţin din actualitatea spaniolă, se poate probabil explica prin nevoia creatorilor lor de a răspunde cît mai complet întrebărilor trecutului, înainte de a trece la formularea unor noi întrebări, izvorîte din prezent.

Margit MARINESCU

Geraldine Chaplin, soţia, şi actriţa favorită a regizorului Carlos Saura

Vulcanii cinematografici ai unui continent

În luna august 1979, Havana a fost gazda Festivalului internațional al tînărului cinema, desfășurat în cadrul celui de al XI-lea Festival mondial al tineretului și studenților, la care au participat aproape toate grupările și mișcările cinematografice de tineret din lume și, bineînțeles, cineaștii latino-americani.

Numeroasele întîlniri și convorbiri dintre reprezentanții cinematografiei cubaneze și invitații din alte țări latino-americane și-au găsit o fructuoasă finalizare în organizarea «Primului Festival al noului cinematograf din America Latină» care a avut loc între 3—10 decembrie 1979 la Havana. Festivalul de la sfîrșitul anului 1979 a marcat un eveniment deosebit în viața cineaștilor din țările Americii Latine constituind imboldul organizării și promovării unei activități cinematografice cu caracter progresist și revoluționar pe întregul continent.

Eficiența politică și ideologică a luptei de demascare a societății capitaliste contemporane, a neocolonialismului și a subdezvoltării economice și culturale, în scopul accelerării procesului de conștientizare politică a spectatorilor și promovarea unei arte originale, profund ancorate în realitățile specifice, fac azi din cinematografia Americii Latine o zonă de larg interes pentru iubitorii filmului de pretutindeni. Cineaștii țărilor din America Latină au făcut din filmele lor adevărate «arme» în procesul de revalorizare și reafirmare a fiecărei țări, respectînd specificul național și diversitatea tradițiilor lor culturale.

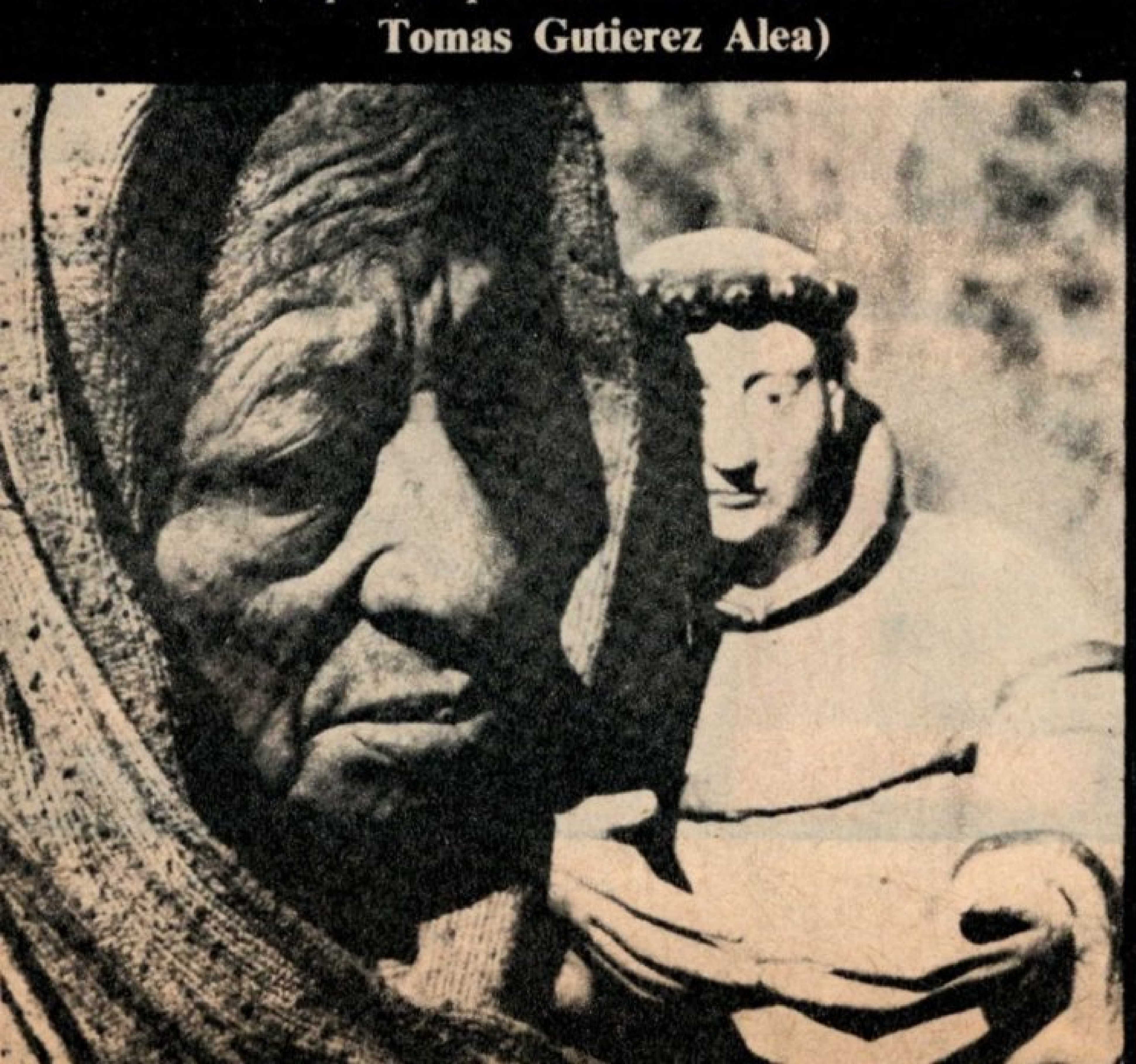
Dar iată cum definesc azi regizorii sud-americani crezul lor artistic: «Cinematograful trebuie să producă un șoc. Un film din «noul cinematograf» este polemic înainte, în timpul și după proiecție.

Ne-am permis să prospectăm cîteva dintre aceste cinematografii mai puțin cunoscute publicului nostru ■

Cuba

Un record de premii internaționale

În anul 1959, cinematografia mondială asista uimită la înflorirea rapidă, în Cuba, a unei industrii cinematografice proprii care, deși pornea de la zero, avea să se impună în scurt timp prin calitatea ideii și viziunea plastică originală. Această calitate i-a permis să figureze permanent în arena mondială a filmului și să ocupe o poziție de invidiat pentru multe țări cu o cinematografie mai veche: 227 de premii cîștigate la 475 de festivaluri internaționale în numai 20 de ani. Primul guvern revoluționar hotărăște prin decret înființarea Institutului Cubanez de Artă și Industrie Cinematografică. Cele dintîi filme sînt realizate pe teme politice curente. Santiago Alvarez, șeful producției jurnalelor de actualități **«Actualidades cubanas»**, pune bazele școlii de film agitatoric și confirmă vizual motto-ul jurnalelor sale: «Pentru mine nu este nici o diferență între politică și artă».



Filmul cubanez, o tribună ideologică
(Lupta împotriva demonilor **— de Tomas Gutierez Alea)**

Născut din revoluție, călit în focul ei, cinematograful cubanez este remarcabil pentru forța cu care a reușit să redea procesul revoluționar din prima sa fază și pînă la maturitate, într-un moment în care revoluția impregna cotidianul, pătrundea în toate actele vieții.

De la început, cinematograful și-a exprimat rolul de liant între popor și revoluție, afirmîndu-se — după cum spunea același Santiago Alvarez — ca «O armă de agitație intelectuală și un mijloc privilegiat de distracție populară. Meritul realizatorilor cubanezi este cu atît mai mare cu cît aceștia reușesc să creeze opere valoroase, recunoscute ca atare în cadrul competițiilor internaționale și naționale, destinate unui public larg, publicul unei țări în care analfabetismul reprezenta un flagel național».

Climatul ideologic favorabil, datorat concepțiilor progresiste formulate cu privire la creația artistică, apărută odată cu revoluția și susținută de ea, atmosfera de libertate și totală dăruire, a permis o considerabilă dezvoltare a creației de film în toate genurile (de la documentar, cunoscut pe toate meridianele globului pînă la filmul artistic), realizînd cu un limbaj propriu expresiv, o continuă comunicare cu spectatorul care se recunoaște și se identifică cu eroii de pe ecran, cu o estetică atît de originală încît filmele cubaneze devin inconfundabile în întreg peisajul cinematografiei latino-americane.

Tomas Gutierez Alea (Moartea unui birocrat — 1966. Memorii despre subdezvoltare — 1968. Lupta

(Continuare în pag. 168)

Manuel Ottavio Gomez:

„Fără public, filmul nu există“

Cinema

În delegaţia care ne-a vizitat ţara cu prilejul zilelor filmului cubanez, s-a aflat şi Manuel Ottavio Gomez, autorul unor filme-puncte de referinţă în cinematografia cubană ca «Întîia şarjă cu maceta» — distins cu Marele Premiu la Cannes 1969 şi «Zilele apei». Pînă nu demult, regizorul părea preocupat exclusiv de temele istorice. Ultimul film văzut la noi «Aveţi cuvîntul!» mărturiseşte o bruscă schimbare de direcţie, dinspre filmul istoric spre filmul de actualitate. Pentru Manuel Ottavio Gomez însă, schimbarea nu este tocmai o schimbare, pentru că:

— Termenul «istoric» nu este decît o etichetă care se aplică automat şi în general filmelor inspirate din trecut. Pentru mine însă, conceptul de istorie implică şi o relaţie foarte acută cu prezentul. Aşa încît, consider că **Întîia şarjă cu maceta** şi **Zilele apei** sînt filme despre trecut cu ecou în prezent, în timp ce ultimele — **Aveţi cuvîntul!** şi **O femeie, un bărbat, un oraş** — filme cu teme contemporane care surprind tot un moment istoric; trecerea de la prezent la viitor.

— «Aveţi cuvîntul» este cunoscut publicului nostru, aşa încît v-aş ruga să ne vorbiţi mai degrabă despre cel de al doilea.

— Ceea ce le deosebeşte în primul rînd este mediul. Primul, după cum ştiţi, se petrece într-un mediu rural. **O femeie, un bărbat, un oraş** atacă problematica unui mediu urban, cu specific industrial. El tratează aspectele proprii unui oraş mic care suferă un proces de transformare accelerată, de dezvoltare forţată, dispare un orăşel în care nu se întîmplă nimic, spre unul dintre cele mai importante obiective industriale ale ţării. În ce mă priveşte, am încercat să înfrunt această tematică de actualitate în mod obiectiv — deşi «obiectiv» este un cuvînt care nu-mi place — cu cît mai mult curaj şi cu simţ critic.

— De ce nu vă place cuvîntul: obiectiv?

— Pentru că eu nu sînt un obiectiv, un detaşat.

— Un artist nici nu cred că poate fi obiectiv pînă la capăt...

— Sigur nu poate. Arta înseamnă, în primul rînd, implicare. Şi totuşi, consider că în cazul unei teme de actualitate în care fiecare artist este, cu sau fără voie, implicat pentru că participă prin viaţa sa la evenimente, un grad de obiectivitate este neapărat necesar, pentru ca problemele despre care vorbeşti să nu se transforme din generale în personale. De aici decurge şi dificultatea de a da totuşi o viziune personală, fără să creezi spectatorului senzaţia că se află în faţa unei păreri «subiective».

— Ca să nu devenim şi noi subiectivi, am să vă rog să-mi răspundeţi la o întrebare de interes general: cum consideraţi cinematograful cubanez, o existenţă în sine sau o parte componentă a ceea ce se cheamă cinematograful latino-american?

— Dacă vorbim de noul cinematograf latino-american şi nu de cinematograful comercial latino-american, atunci, într-adevăr, cinematografia cubaneză este o parte componentă cu specificul firesc de stil, limbaj şi tematică. Pot spune chiar că în ce priveşte conceptul general despre cinema şi în ceea ce-şi propune ca scop, nu există diferenţe între cinematografiile latino-americane. Există, în schimb, legături foarte strînse şi influenţe uşor detectabile. De pildă, şcoala documentarului cubanez a influenţat mult restul cinematografiilor latino-americane, iar cinematografia cubaneză a primit la rîndul ei influenţa noului cinema brazilian sau a şcolii documentarului argentinian de la Santa-Fé. Mai mult, legăturile merg şi pe alt canal şi anume acela al într-ajutorării practice. Şi la noi, în Cuba, lucrează de multe ori regizori din alte ţări ale Americii Latine. Şi totuşi, în ciuda asemănărilor, nu este deloc acelaşi lucru să vezi un film cubanez sau unul brazilian, unul argentinian sau peruan, pentru că fiecare tratează alte realităţi, realităţile ţării respective care nu sînt aceleaşi pentru toată lumea americo-latină.

— Din punctul de vedere al esteticii cinematografice însă — cel puţin pentru ochiul unui european — deosebirile sînt foarte greu de sesizat. În special în ce priveşte plastica filmelor. Probabil din pricina luminii, atmosferei sau mai departe, a rădăcinilor culturale...

— Cred că dincolo de aparenţa similitudinilor geografice şi de cultură, există o cantitate de obiective comune care se referă şi la modul de a gîndi cinematografic, şi la stil şi prin aceasta duc la o unitate estetică. Spun «aparenţa similitudinilor» geografice şi culturale, pentru că există ţări care au într-adevăr rădăcini culturale comune în pofida diferenţelor geografice, cum ar fi Cuba şi Brazilia — şi în acest caz, între cinematografiile respective se produc o mare asemănare — în timp ce filmele boliviene sau peruane, prin concepţie, prin modul de comportament social pe care-l pun în circulaţie şi prin trăsăturile culturale specifice, creează mari diferenţe faţă de filmele cubaneze şi braziliene. Oricum însă, dificultăţile «de citire» cred că funcţionează numai în ce priveşte spectatorul european. Pentru noi diferenţele, ca şi asemănările, sînt extrem de uşor sesizabile.

— Pretutindeni în lume, arta filmului are un statut special. Din păcate, nu dintre cele mai bune. La dumneavoastră, care este locul cinematografului printre celelalte arte?

— În Cuba, filmul este una dintre manifestările cele mai importante. Pentru publicul nostru, el înseamnă mai mult decît literatura sau teatrul. În sensul că nu toată lumea citeşte, nu toată lumea merge la teatru, toată lumea merge la film.

— Ceea ce spuneţi este valabil şi pentru filmul cubanez?

— În general, da. Unele filme, cum ar fi **Brigadierul** sau **Portretul Terezei**, au reuşit chiar să depăşească cîştigurile aduse de pelicule comerciale prestigioase. Ca să vă faceţi o idee, trebuie să vă spun că toate filmele făcute anul trecut şi-au acoperit costul de producţie, unele chiar l-au depăşit. Iar testele făcute au plasat 10 filme cubaneze printre primele 20 ale anului. Cred că asta pune cel mai bine în evidenţă relaţia filmului cubanez cu publicul.

— Da, şi este o relaţie de invidiat şi foarte plăcută pentru un regizor.

— Sigur că este, dar ea creează o mare responsabilitate. Ea creează necesitatea de a răspunde şi mai departe nevoilor publicului. Primele filme pe care le-a făcut cinematografia noastră nu erau deloc populare. A existat chiar o reacţie de respingere foarte puternică. Şi a fost nevoie de un mare efort de depăşire a acestei dificultăţi şi de multe căutări pînă să găsim calea către gustul publicului. Există şi acum filme pe care publicul nu le primeşte, fie pentru că nu-l interesează tematica, fie pentru că nu corespund, pur şi simplu, gustului lui. Şi ştiţi cum e gustul publicului...

— Schimbător, de la o zi la alta, indiferent de meridian...

— Este o schimbare de care trebuie ţinut seama, pentru că fără public filmul nu există.

Interviu realizat de
Eva SÎRBU

(Urmare din pag. 166)

împotriva demonilor—1971, **Ultima cină** —1976, **Supraviețuitorii** — 1978, a reprezentat Cuba în selecția oficială de la Cannes 1979)· **Julio Garcia Espinosa** (**Tînărul rebel** —1962, **Aventurile lui Juan Quinquin** —1967)· **Humberto Solas** (**Manuela** —1966, **Lucia** —1968, **Cantata pentru Chile** —1975), **Manuel Octavio Gomez** (**Prima șarjă cu maceta** — 1969, **Zilele apei** — 1971) și încă mulți alții sînt dintre aceia care: «merită entuziasmul mulțimii cum o meritau altădată și o merită și azi filme ca **Mama** de Pudovkin, **Crucișătorul Potemkin** de Eisenstein și **Pămînt** de Dovjenko», scria cineastul francez Chris Marker, pentru evocările autentice ale celor mai diverse aspecte din viața cubanezilor, concepute în maniera unor documentare explozive din punct de vedere vizual, susținute de o reală încărcătură dramatică, de un simț plastic, un ritm, o forță a imaginii atît de puternice, încît, adesea, nu mai sînt necesare cuvintele sau muzica. Forța filmului cubanez rezidă în modalitatea în care autorii lui montează documentul cu «ficțiunea», conferindu-i o riguroasă știință a ritmului, a șocului, într-un cuvînt o concepție filmică temperamentală.

Producția anului 1978—1979 a fost dominată de subiectele cu tematică contemporană și istorică: **O femeie, un bărbat, un oraș** (de Manuel Octavio Gomez) — despre dificultățile unui tînăr sociolog legate de construcția unui complex industrial, **Portretul Terezei** (de Pastor Vega) și **Nici o sîmbătă fără soare** (de Manuel Herrera) tratează problemele emancipării femeii. Tematica istorică în Acea lungă noapte (de Enrique Pineda) prezintă un episod din viața a două femei luptătoare în ilegalitate împotriva dictaturii lui Batista iar **Recursul la metodă** (coproducție mexicano-cubanez-franceză în regia lui Miguel Littin, reprezintă o pictură satirică a dictatorului de tip latino-american printr-o imaginație vizuală deosebit de bogată care exprimă oroarea și dezgustul pentru dictatură, compromisul așa-numitei «sfinte» rațiuni de stat. Filmul a reprezentat Cuba în selecția oficială a Festivalului internațional al filmului de la Cannes 1978 și a putut fi vizionat la noi alături de alte patru filme cu prilejul Zilelor din Republica Cuba de la începutul acestui an.

De remarcat că, deși Cuba produce pentru prima dată un desen animat de lung metraj **Elpidio Valdés** în regia lui Juan Padrón, acesta înregistrează imediat, după premieră în 1978, unul din cele mai răsunătoare succese de casă.

Cu ocazia aniversării celui de al 20-lea an din existența sa, cinematografia cubaneză a făcut un efort considerabil realizînd 14 filme de lung metraj. (cifră record pentru producția acestei țări) dintre care: 9 filme artistice, 4 documentare și un desen animat continuîndu-și în același timp producția curentă de scurt metraje 70 documentare și 30 desene animate).

Brazilia

„Cinema Nôvo“ sau cinematograful fierbinte

În 1953, cinematografia braziliană depășea granițele naționale, intrînd în Europa pe poarta principală a festivalului de la Cannes, unde Lima Barreto cucerea cu **O Cangaçeiro**, premiul pentru cel mai bun film de aventuri și mențiunea specială pentru muzică. **O Cangaçeiro** avea să impună caracteristicile unei întregi perioade, cunoscute sub numele de perioada filmului **cangaço**, în care «noul cangaço» reprezentat de filmele lui Glauber Rocha , **Antonio das Mortes** și **Dumnezeu și diavolul pe pămîntul soarelui** , sînt considerate adevărate capodopere ale genului. **Cangaçeiro** este în ochii brazilienilor, asemeni cow-boy-ului pentru americani, sau samuraiului pentru japonezi — un erou justițiar ajutîndu-i pe cei în suferință, răzbunîndu-i pe oprimați. Rocha este primul realizator brazilian care prezintă acest tip social în ansamblul unui ținut subdezvoltat din nord-estul țării, măcinat de contradicții și violență, găsind explicația apariției tradiționalului cangaçeiro în nedreptatea sistemului care îl favorizează totdeauna pe cel bogat și-i oprimă pe cei mulți. Anii'60 aduc în prim plan profesiunea sa de credință care devine și manifestul celui mai important curent cinematografic brazilian, «cinema novo», creat de un grup de cineaști reuniți în jurul lui Nelson Pereira dos Santos, considerat de aceștia ca părinte al mișcării, pentru meritul de a fi realizat primul film ce pătrundea într-o «favela» (bidonville), redînd o viziune social-politică inedită cinematografului brazilian pînă la el.

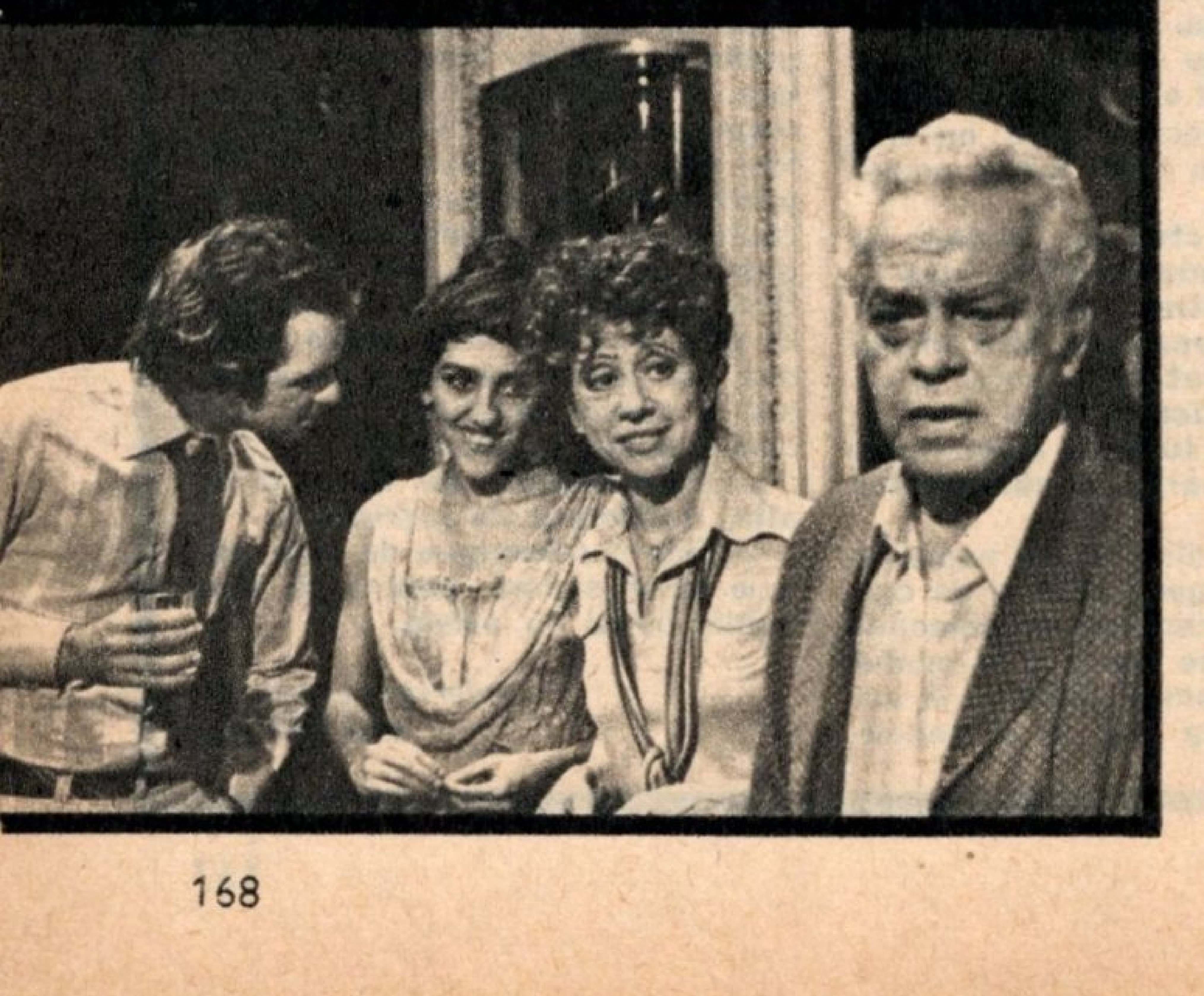
Chiar din primele zile «cinema nôvo» va acorda prioritate aspectului social-politic: critica violentă a instituțiilor și a moravurilor învechite însoțită de dorința de reînnoire și schimbare profundă, prin crearea unui cinematograf militant, destinat înainte de toate brazilienilor, cărora le vorbește despre patria, cultura, credința lor, un cinematograf al străzii, cu cele mai populare teme.

Astfel de teme populare sînt sintetizate și în filmul **Adevărata Brazilie** (regia Paulo Gil Soares, Manuel Gimenez, Geraldo Sarno și Mauricio Capovilla) prin evenimentele esențiale din viața brazilianului de rînd: emigrarea din nord-est spre marile centre urbane și problemele cauzate de dificultatea adaptării, analfabetismul, lipsa de specializare în muncile industriale, probleme pe care fiecare încearcă «să le uite» la școlile de samba unde se pregătesc carnavalurile, sau la antrenamentele și mai ales turneele de fotbal.

Vedete ale cîntecului ca: Roberto Carlos, Antonio Marcos, Elis Regina sau Sergio Ricardo încearcă să rivalizeze cu cei mai mari campioni ai lumii la fotbal: Djalma Santos, Garrincha, Pelé Nilton Santos, Gérson, Tostão, Jairzinho, Rivelino, cărora sînt obligați să le cedeze întîietatea, pentru că la acest capitol admirația și entuziasmul brazilianului nu cunoaște limite.

Brazilia, țara fotbalului sau **Giganții Cupei**, ambele despre Cupa mondială cucerită de Brazilia în Mexic, filme realizate cu cîte opt camere de luat

Lumea burgheză pusă într-un insectar (*Totul e în ordine* de Gustavo Dahl a reprezentat cinematografia braziliană la Festivalul de la Berlin 1980)



Două chipuri populare din filmele mexicane (Daniela Rosen și Manuel Lopez)

vederi, sînt rezultatul muncii unor operatori unici prin felul în care știu să redea meciurile cu întreaga atmosferă specifică profitînd de spectacolul sportiv al fotbalului, în care fiecare brazilian se consideră un as, pentru a reda psihologia comportamentului și chiar modul de viață al compatrioților lor. Dragostea pentru fotbal la brazilieni are rădăcini foarte asemănătoare cu cea a spaniolilor pentru tauromahie. A deveni toreador sau vedetă de fotbal echivalează cu ieșirea din mizerie. Dar o dată terminat meciul de fotbal sau carnavalul, brazilianul este nevoit să revină în cotidian. Pentru unii aceasta înseamnă nesfîrșitul sertão, poligonul secetei, cum au fost denumite întinderile de pămînt arse de un soare nemilos în care totul pare încremenit și fără de speranță. Sînt locurile unde Nelson Pereira dos Santos a turnat neuitatul **Vidas secas** («Vieți uscate» — a rulat și pe ecranele noastre) după romanul omonim al remarcabilului scriitor Graciliano Ramos, operă-cheie a curentului «cinema novo», iar alții se reîntorc în periferia urbană cu mizeria și alienarea impuse individului. O astfel de alienare descrie regizorul Leon Hirszman în **Defuncta,** a cărei acțiune se desfășoară într-o mahala din favela, unde trăiesc cei doi eroi. Idealul femeii se rezumă la a avea o «înmormîntare frumoasă», în timp ce soțul cheltuia în neștire la jocurile de noroc exact banii destinați funeraliilor.

Tema rurală și cea urbană constituie, într-o oarecare măsură, cele două valuri alternative ale mișcării «cinema nôvo», deși nu se poate face o delimitare strictă pentru că ele coexistă încă din primul moment. Alături de filme ca **Vidas sêcas** (Nelson Pereira dos Santos), **Puștile** (Ruy Guerra) care se referă direct la problema agrară, Glauber Rocha prezintă în primul său film **Furtuna** o comunitate de pescari negri din Bahia supuși unei crunte exploatări. Rocha pune încă de pe acum accentul pe o realitate în care începe să se afirme sensul agitator-politic, redat prin intermediul omului de culoare instruit care revine de la oraș încercînd să-și salveze tovarășii din starea de mizerie în care se lasă tîrîți datorită misticismului, fatalismului și altor credinte învechite care paralizează orice încercare de revoltă. Tot din această epocă datează filmul **De cinci ori favela** (Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Miguel Torres și Mario Faria) care propune ca temă peisajul urban, de fapt un pretext pentru a descrie sărăcia, foamea și mizeria din periferiile marilor orașe.

Peisajul și personajele sordide apărute în filmele mișcării «cinema nôvo» au avut rolul de a sfida cinematograful de tip folcloric — conformist. Nonconformismul și tentativa de distrugere a miturilor valorilor morale și politice în vigoare constituie elementele dominante în «cinema nôvo» Cineaștii săi luptă împotriva formelor de represiune artistică în condiții dificile, fără a accepta schemele unui cinematograf comercial de consum curent», constată regizorul Ruy Guerra, într-un interviu acordat revistei «Images et son». O astfel de distrugere a mitului politic al intelectualității burgheze braziliene operează regizorul Paulo Cesar Saraceni în **Sfidarea**, primul film care abordează problema politică în termenii actualității. Filmul a șocat puternic prin prezentarea violent critică a realității politice braziliene, dar noutatea absolută a constituit-o filmul **Bravul războinic** al lui Gustavo Dahl reprezentant al celui de «al doilea nou val». Narațiunea urmărește cu rigoare matematică «gimnastica» politică a unui deputat care trece din partid în partid, ca manevră, în speranța că va obține votul unui proiect de lege favorabil sindicatelor. **Bravul războinic** este un atac direct la adresa formalismului politic, o negare a mecanismului parlamentar și a oamenilor care îi manipulează. Ultima imagine a filmului în care deputatul, în prim-plan, cu țeava unui revolver la gură, privește spre public, reprezintă un caz unic pentru o cinematografie care nu admite ca eroul să moară la

→

sfîrșitul filmului, iar sinuciderea este exclusă. Totuși bravul războinic lansează această sfidare.

«A fi interesat de politică este insuficient» declară Glauber Rocha în **Pămîntul neliniștii** și mai tîrziu în **Leul are șapte capete** (figură simbolică a colonialismului impus de societățile multinaționale).

Aceste filme vor transforma aproape întrega producție de filme cu temă politică din cinematografia braziliană, într-un adevărat manual al luptei antiimperialiste și anticolonialiste.

În prezent, producția braziliană (peste 100 filme în 1979) abordează teme variate, dar filmele care se preocupă de problemele sociale contemporane sînt în scădere. Excepție fac **Căderea** (Ruy Guerra) care continuă acțiunea din **Puștile** (Un muncitor moare la locul de muncă în împrejurări ciudate. Tovarășii săi de muncă încearcă să obțină, fără succes, ajutorul de înmormîntare pentru văduva sa), **Ploaie de vară** de Carlos Diegues — deosebit în universul regizorului prin căldura, adevărul și ironia cu care autorul contemplă personajele ce trec prin viața unui proaspăt pensionar. Sub aparența banalului, Diegues prezintă multiplele fațete ale realității unui cartier din Rio de Janeiro, realizînd o critică socială nemiloasă prin precizie și acuitate (Filmul a reprezentat Brazilia la «Quinzaine des réalisateurs» la Cannes, 1978) și **Țineți-vă bine escrocheria!** (Hugo Carvana — satiră a unui mare oraș văzut prin experiența unui reporter-radio). Este așteptat cu interes filmul lui Rocha, **Vîrsta pămîntului**, deocamdată un secret al regizorului, conform cuvîntului său de ordine: «o idee în cap, un aparat de filmat în mînă și filmul e gata!»

Un atac împotriva formalismului politic: *Bravul războinic* semnat de Gustavo Dahl

Mexic

Între o lacrimă și o flintă

Maria Candelaria de Emilio Fernandez dezvăluia Europei încă din 1944 un cinematograf pînă atunci necunoscut: cinematograful mexican, care impunea în afara actorilor Dolores del Rio și Pedro Armendariz, deveniți vedete peste noapte, stilul unuia din cei mai mari operatori ai cinematografiei mondiale: Gabriel Figueroa. Același Figueroa împarte cu Luis Buñuel «perioada mexicană» a regizorului spaniol în **Los Olvidados** (1950) și **El** (1953) etc., după care cinematograful mexican intră în umbră.

Singura alternativă de auto-depășire a cinematografului mexican a fost găsirea de către creatori angajați a unor căi proprii de producție și difuzare. Una din acestea a reprezentat-o «Centrul Universitar pentru Studii Cinematografice» care a produs filme artistice pe 16 mm ca: **Adio David** de Rafael Montero, **Ceață** de Diego Lopez, **Serviciul** de Alberto Cortés. În paralel s-au creat și circuitele de distribuție pe 16 mm pentru producții individuale. Un astfel de exemplu l-a dat Ariel Zuñiga cu filmul «Anacruza» (eroina se dorește departe de orice eveniment politic sau social, dar viața o va confrunta cu fiecare din ele și astfel va fi obligată să acționeze). De asemeni **Închis** pe viață de Arturo Ripstein, poate cel mai interesant film al producției din ultimii ani, este o denunțare pertinentă a metodelor și corupției poliției, acționînd adesea în defavoarea celor umili și nevoiași.

În 1978, studiourile mexicane au produs 70 de filme artistice — ale căror teme și forme artistice se axează aproape în întregime pe rețete comerciale. Dintre acestea, trei sînt coproducții cu Statele Unite, iar al patrulea este realizat în întregime cu capital american. Acesta din urmă, **Alambrista** («Clandestinul») în regia lui Robert Young, descrie condițiile de viață ale muncitorilor agricoli mexicani, obligați să treacă clandestin frontiera în Statele Unite pentru a găsi de lucru.

Prezentat în cadrul săptămînii criticii de la Cannes, în 1978, a cucerit premiul «Camera d'or» și a adus în prim-plan figura unui actor de o deosebită forță dramatică: Domingo Ambriz.

Argentina

Un cinematograf al contrastelor

Pornind de la tradițiile neorealismului, cinematograful argentinian al anilor '50 a adus în prim-plan figura regizorului Hugo de Carril, care a realizat unul din rarele filme cu valoare realistă din Argentina acelor ani, **Curg apele tulburi** (filmul a fost văzut și la noi) după romanul cu același titlu de Varela (pe atunci aflat în închisoare).

A urmat o întreagă epocă dominată de una din cele mai interesante personalități artistice argentiniene, Leopoldo Tore Nilsson, realizator și teoretician de prestigiu, ale cărui filme (parte din ele ecranizări după romanele și piesele de teatru ale soției sale Beatriz Guido): **Martin Fierro** și **Sfîntul spadei**, evocări ale luptelor pentru independența Americii Latine, au creat un climat artistic fertil. Filmele lui Nilsson puneau într-o lumină necruțătoare lumea burgheziei și a politicienilor argentinieni, constituind într-un fel punctul de plecare al unei noi cinematografii, «Cine de liberacion», al cărei act de naștere, în 1968, e considerat a fi filmul lui Fernando Solanas **Ora înflăcărării**.

«Cine de liberacion» adopta o structură originală, permițînd creatorilor săi o libertate reală din punct de vedere al expresiei și al tonului, iar difuzarea filmului se făcea mai ales prin intermediul organizațiilor studențești.

În acest context un film ca cel al lui Manuel Antin. **Don Segundo Sombra** (prezentat în cadrul selecției oficiale de la Cannes 1970), ecranizare după Rinaldo Guiraldes; sau **El Señor Presidente,** realizat de Marcos Madanes după Miguel Angel Asturias, încearcă să facă legătura între cinematograful tradițional și acesta de ultimă oră, prin prezentarea omului simplu, respectiv gaucho, acest cow-boy al pampasului, și în paralel tema cea mai frecvent întîlnită în literatura latino-americană anume: cinismul, lanțul nesfîrșit de abuzuri și nedreptăți îndreptat împotriva omului de rînd. În 1979, «criza cinematografului argentinian» este consemnată de publicații ca «Somos» și «Gente», care pun în discuție indiferența publicului față de producțiile naționale și rezultatele alarmante ale box-office-ului sînt înregistrate de altfel nu numai în cinema, ci și de teatru și televiziune.

Un portret al oamenilor timpului său (*Ora înflăcărării* de Fernando Solanas — Argentina)

Singurele filme care fac excepție pentru publicul străin și argentinian sînt: **Fiii lui Fierro** inspirat din popularul poem «Martin Fierro» al lui José Hernandez, în regia lui Fernando Solanas, prezentat la Cannes în 1978 și **Bunica** în regia lui Hector Oliviera, prezentat la Cannes in 1979.

În filmul lui Solanas, popularul Martin Fierro a fost înlocuit cu un erou colectiv al Argentinei contemporane, filmul dezvăluind contrastele sociale, demonstrînd că este posibil să-ți folosești oricînd camera de luat vederi ca armă revoluționară.

Nici Hector Oliveira nu e prea departe de această concluzie. Sub aparența unei comedii, caracterizate însă printr-o riguroasă construcție dramatică, regizorul notează procesul dezintegrării progresive a unei familii burgheze, cu întreaga ei galerie de personaje viciate în confruntarea cu banii, munca și cu ele însele.

Columbia

O voce răspicată

În 1978, în cadrul Festivalului internațional al filmului de la Cannes, la «Quinzaine des réalisateurs», regizorul Ciro Duran prezenta primul său lung metraj **Gamin**, o reușită care a lăsat multe de sperat de la autorul ei, dar a șocat în același timp prin duritatea limbajului. Film-anchetă despre copii și adolescenți, **Gamin** descoperă adevărata față a Bogotei, orașul celor cinci milioane, prin intermediul cerșetorilor și hoților — copii, organizați în bande de escroci și traficanți. De o parte sînt cei care au de partea lor bunurile materiale, vilele somptuoase și legea care să le apere, de cealaltă, cei care riscă în fiecare zi să fie închiși pentru simplul motiv că trebuie să supraviețuiască. Camera de luat vederi este instalată în stradă și arată ceea ce nici un actor și nici un decor n-ar reuși să reconstituie vreodată: viata adevărată.

Venezuela

Puntea dintre trecut și prezent

Araya în regia lui Margot Benacerraf (1958), Premiul FIPRESCI la Cannes, a rămas pentru mulți ani unul din cele mai bune filme realizate în Venezuela. Au trebuit să treacă 20 de ani pentru ca tînăra cinematografie venezueleană să atingă producția record de 17 filme de ficțiune și o sută de filme de scurt metraj pentru tineret și copii. Preocuparea fundamentală a actualului cinematograf venezuelean pare a fi ancorarea în cotidian și în istoricul țării pentru a contribui la crearea unei culturi naționale autentice prin demascarea dependenței și a asupririi neocoloniale.

Din ianuarie 1978 pînă în mai 1979 au fost scoase deci în premieră 17 filme naționale și o coproducție cu Spania, **Ciinele de sîrmă**, regia: Manuel Cano după romanul «Mondo cane» (nu are nici o legătură cu documentarul italianului Gualtiero Jacopetti, care a făcut înconjurul lumii) de Carlos Alberto Montaner.

Între acestea **Compania iartă un moment de nebunie**, în regia lui Mauricio Walerstein, prezintă acțiunea de revoltă a unui muncitor supus timp îndelungat puterii patronilor, dar mai ales nedreptăților acestora.

După ce descrie compania industrială cu problemele ei, care simbolizează de fapt situația generală, autorul își mută acțiunea într-un cartier popular unde spectatorul devine martorul vieții cotidiene a eroilor: promiscuitate, foame, mizerie, sărăcie — adică a acelora ce fac prin munca lor bogăția companiei.

Panama

Un cinema experimental

În septembrie 1972, sub conducerea lui Pedro Rivera Ortega (deținătorul premiului național pentru literatură la concursul Ricardo Miró» în 1969, președinte al Uniunii Scriitorilor panamezi, din 1972) s-a creat «Grupul experimental al cinematografiei universitare» nu atît ca o reprezentare în plan estetic ci, mai degrabă, ca o necesitate politică. Obiectivul fundamental al acestui grup (format din 21 de oameni, printre care mulți lucrează voluntar din convingerea că cinematograful constituie o armă eficientă a mișcărilor de eliberare a popoarelor din America Latină în lupta pentru demnitate și adevăratele valori culturale ale continentului latino-american) este de a realiza un cinematograf care să aprofundeze și să analizeze realitatea panameză, să servească ca instrument de agitație politică permanentă, să contribuie la ridicarea nivelului cultural al maselor.

Grupul a apărut și s-a dezvoltat într-un context social-politic foarte precis: anticolonialismul, lupta pentru eliberarea, dezvoltarea și afirmarea națională. Tematica abordată este în directă legătură cu întreaga problematică economică, socială și politică a țării, membrii grupului (biologi, compozitori, autodidacți) realizînd între anii 1972–1977, 30 de filme de scurt metraj și metraj mediu, a căror difuzare pe plan intern sau extern a fost asigurată prin crearea Departamentului Difuzării în 1976, iar popularizarea s-a făcut prin editarea revistei «Formato 16».

Cîntec pentru patria care se naște acum este primul film al grupului care în ciuda condițiilor tehnice precare marchează direcția de dezvoltare a acestei cinematografii.

Referindu-se la activitatea primordial-politică a grupului, unul dintre fondatorii săi, Francisco Martinez, scria în revista «Formato 16»: «Grupul experimental al cinematografiei universitare s-a creat ca produs al unei serii de vizionări ale filmelor realizate de cinematografiile lumii a treia și în special de I.C.A.I.C. din Cuba. Aceste filme reflectau și reflectă lupta popoarelor înfrățite pentru eliberarea lor și servesc, totodată, pentru înțelegerea rolului pe care îl joacă cinematografia în acest proces».

Unele din filmele grupului au fost premiate cu ocazia prezentării lor peste hotare, cum este documentarul lui Luis Franco **Cîntecul nostru** (1976), o mărturie politică și totodată o importantă experiență în domeniul căutărilor unui limbaj cinematografic propriu realităților panameze. Filmului i-au fost decernate: Premiul I (ex-aequo) la Primul festival latino-american de scurt-metraje din San José, Costa Rica, 1977 și Diploma de onoare a Comitetului sovietic pentru pace la Festivalul internațional al filmului de la Moscova, 1977.

Bolivia

Un alt tînăr cinema

În 1978, mai mult de 250 000 de spectatori făceau coadă în fața cinematografului din La Paz, care prezenta filmul lui Antonio Equiño Chuquiago, una din cele mai scumpe producții realizate vreodată în Bolivia.

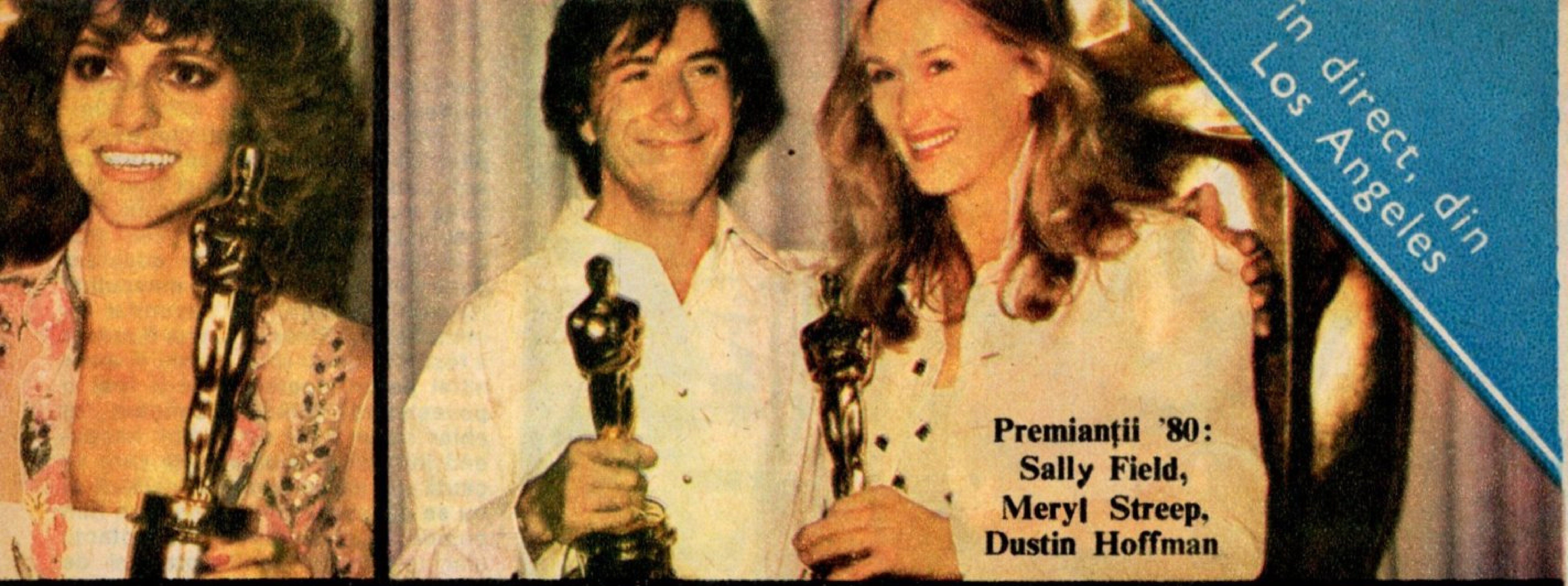
În domeniul dezvoltării cinematografiei, cea mai importantă acțiune a constituit-o crearea «Asociației regizorilor bolivieni» (în 1978) condusă de Oscar Soria, scenaristul filmelor lui Jorge Sanjines și Antonio Eguiño, urmată de editarea revistei «Film History» care publică interviuri despre cinematografia latino-americană (Mexic, Columbia, Haiti) și articole, dezbateri despre producția națională, semnate, printre alții, de Sanjines și Octavio Getino (unul din scenariștii filmului «Ora înflăcărării»).

Un an mai tîrziu, în februarie 1979, «Asociația criticilor de cinema» nou înființată și-a asumat sarcina de-a apăra libertatea de expresie a realizatorilor și criticilor de film, contribuind împreună cu «Cinemateca boliviană» la prezentarea unor filme de un nivel calitativ superior și mai ales la susținerea producției naționale. Astfel publicul bolivian a putut vedea seria completă a operelor lui Jorge Sanjines, regizorul numărul unu al Boliviei: Curajul poporului, Dușmanul principal (prezentat la Locarno în 1974), Departe de aici, Așa este și Sîngele condorului (filmul care a făcut cunoscut numele regizorului și al țării sale în sălile «de artă» ale cartierului Latin din Paris.

Disertația artistului despre *Curajul poporului* semnat de bolivianul Jorge Sanjines

Grupaj realizat de **Josefina STELLI și Adriana GLIGA**

În direct, din Los Angeles


Premianţii '80: Sally Field, Meryl Streep, Dustin Hoffman

Oscarul la 52 de ani

Cinema

Un magnet extracinematografic acţionînd în favoarea Oscar-ului îl constituie fără îndoială chiar locul decernării sale: Los Angeles. Sau «El Ei», cum îl prescurtează localnicii pronunţîndu-i cu tandreţe doar iniţialele. Este oraşul unde se adună laolaltă aproape toată industria filmului american, la rîndul ei aflată între primele zece ramuri de vîrf din ansamblul economic al Statelor Unite. Studiourile «Paramount» şi «20-th Century Fox», «Warner Bros» şi «Columbia», «United Artists» şi «M.G.M.», ca şi zecile de companii independente şi-au făcut aici faima dînd toate bătăliile posibile şi imposibile pentru glorie sau supravieţuire, trăind coşmarul falimentului şi renăscînd după caz. Dar nu mai puţin a avut rolul ei în celebritatea acestor locuri pitoreasca sa aşezare demnă de o superproducţie turistică. Los Angeles-ul se întinde pe o diagonală de 250 kilometri — 70 kilometri doar zona centrală — pe şapte coline (una dintre ele este chiar Hollywoodul) acoperite de pini maritimi şi alte conifere, de pe culmea cărora şerpuiesc la vale către Ocean şi plăjile sale cu sau fără faleze, dar întotdeauna tivite cu palmieri, sute şi sute de kilometri de autostrăzi. L.A. oraş anume creat să fie o capitală a filmului.

Şi totuşi, există o seară din an, una singură, cînd niciunul dintre locuitorii acestui oraş-gigant şi niciunul dintre vizitatorii săi ocazionali nu au timp să contemple natura oricît de feerică. Este acea seară de aprilie cînd toate star-urile, toţi regizorii, producătorii, decoratorii, în fine toată lumea bună a Hollywoodului defilează pe covorul roşu pentru a-şi ocupa locurile pe scenă sau în sală, deci pentru a aplauda sau, cei aleşi, pentru a primi mult rîvnita statuetă! Este poate singurul spectacol din an cînd interpreţi şi public sînt deopotrivă faimoşi oameni de cinema.

Un joc de societate. Dar ce societate!

Pentru călătorul venit de departe, oricît ar fi de familiarizat cu lumea filmului, în esenţă ea este aceeaşi pretutindeni, spectacolul acestei defilări, devansînd cu o oră şi jumătate începerea show-ului propriu-zis, rămîne unul dintre cele mai strălucitoare. În revărsarea de toalete care de care mai originale — se pare că în seara asta există aici cea mai mare concentraţie de smokinguri multicolore — ţinuta în cămaşă albă fără veston şi fără cravată a lui Dustin Hoffman (viitor laureat) concurează pe picior de egalitate cu blănurile somptuoase purtate aproape cu stoicism pe o temperatură de +25° Celsius. Curînd te laşi însă furat de vînătoarea din priviri a chipurilor re-cunoscute: uite barba lui Richard Dreyfuss; parcă blonda aceea ar fi Farah Fawcett; chelia lui Telly Savalas despică majestuos mulţimea; o carură puternică pare să-l reamintească pe Raf Valone, poate e chiar el; Tony Courtis îmbătrîneşte prea repede; Jeanne Morreau pare să-şi fi americanizat complet surîsul; zăreşti o clipă pe «Ben Hur» în smoking; roşcata aceea sclipitoare seamănă cu Jacqueline Bisset; Jane Fonda cu părul strîns în bucle, cu cercei pandantit şi în rochie strîmtă de catifea verde, îmi pare mai puţin în formă decît în blugi şi cu mînecile de la cămaşă suflecate aşa cum am lăsat-o acasă, pe ecran, aşteptînd «un călăreţ». Defilarea către Dorothy Chandler Pavillion cea mai elegantă sală a recent construitului complex cultural Music Center continuă. Cei privilegiaţi intră în sală. Mulţimea de privitori urmează să se risipească cu viteza vîntului întorcîndu-se la casele lor sau intrînd în primul bar de unde vor urmări la televizor această seară dintre seri: spectacolul decernării Oscar-ului. Transmisia sa asigurată de 85 de ingineri, tot atîţia tehnicieni şi recuziteri, 26 de costumieri, zece coafori, etc., etc. se face prin intermediul a 17 camere şi este luminată cu ajutorul a o mie de reflectoare, spectacolul urmînd să fie difuzat pe reţelele de televiziune din 60 de ţări din cele cinci continente. Şi totuşi este greu să nu observi că în ciuda acestei inflaţii de celebrităţi a risipei de posibilităţi tehnice, a experienţei punerii în scenă, spectacolul ca atare rămîne unul de rutină.

Ceremonialul deschiderii este un scurt cuvînt al actualei preşedinte a **Academiei de arte şi ştiinţe a filmului**, prezentată, cu misogină ironie drept «Mr» Fay Kanin, de către maestrul de ceremonii, cel mai popular şi mai bine plătit entertainer al reţelelor de tv. americane, pe nume Johnny Carson. Lui îi revine, timp de trei ore şi jumătate rolul să conducă conga celebrităţilor presărînd-o cu glume, înmînînd plicurile cu surprize actorilor ce urmează să le deschidă pentru a oferi statueta altor confraţi. Iar tu nu ştii dacă să te uiţi mai bine la Jack Lemmon care înmînează Oscarul pentru cel mai bun rol secundar lui Meryl Streep, sau să o priveşti chiar pe Meryl Streep. Conga succesului este agrementată cînd şi cînd cu fragmente de proiecţie din filmele premiate sau cu numere de music-hall. Iar emoţiile şi bucuriile celor împricinaţi se exprimă în lacrimi şi zîmbete, în cuvinte cu miez sau pur

→

Inovaţia lui Bob Fosse: musicalul tragic

şi simplu în strigăte nearticulate. Toţi cei prezenţi îţi lasă impresia că participă la un joc de societate doar de ei ştiut. Se vede limpede că este sărbătoarea **lor,** făcută de **ei** pentru **ei** şi nimeni din afara lor nu contează.

Să tragem deci şi noi cortina peste acest narcisistic spectacol şi să vorbim puţin de filmele premiate la această a 52-a competiţie a Oscarului.

Premii şi premianţi

Oricît de contestate, dispreţuite sau rîvnite ar fi premiile ca «gen» cinematografic, ele nu mai pot fi ignorate. Şi chiar dacă peste ani ierarhiile ca atare pot fi date uitării, palmaresurile rămîn să ilustreze temperatura artei cinematografice şi nu mai puţin felul cum se reflectă ea în opinia cinefilă a momentului respectiv. Repudierea chiar de către un public de specialişti a **Aventurii** lui Antonioni la Cannes în 1960 a rămas un ilustru şi concludent exemplu. Dar poate mai mult decît premiile internaţionale, Oscar-ul, datorită sistemului său de votare, devine un şi mai exact seismograf al conştiinţei şi gustului oamenilor de cinema americani. Căci votul nu este concluzia deliberării în comun a unui juriu relativ restrîns, la o masă mai mult sau mai puţin rotundă ca la majoritatea festivalurilor internaţionale de film, ci este un vot secret acordat de către fiecare membru — din totalul de 3600 — al Academiei de arte şi ştiinţe a filmului, iar rezultatul final după despuierea urnelor se face cunoscut lumii abia în seara cu pricina. Nimeni în afara celor doi împuterniciţi cu numărătoarea voturilor — persoane însemnate aici la Hollywood — şi o dactilografă, obligată să păstreze secretul, dacă nu vrea să-şi piardă pîinea, nu cunoaşte rezultatul înainte ca plicurile să fie deschise la spectacolul festiv, asigurînd astfel suspensul. Acest procedeu de votare face de la sine loc opiniei subiective a fiecărui votant adesea mai apt să reacţioneze la aspectul moral al filmelor decît la un criteriu estetic, sau de avangardă a ideilor. Aşa se explică de ce de-a lungul anilor un Hitchcock nu a fost niciodată un laureat al Oscarului, filmul cuminte fiind îndeobşte preferat aici iniţiativelor extravagante. În această divergenţă nu intră însă în joc calitatea artistico-profesională a filmelor, ea fiind întotdeauna peste un anumit barem de exigenţă, ci mai degrabă se dispută tema, ideea şi felul de a le aborda.

Oscarul anului 1980 se înscrie şi el în canoanele aceleiasi traditii.

Kramer contra Kramer. Bine făcut şi bine jucat dar un film simplu, modest care nu aduce nimic original nici prin temă (conflictul, pentru păstrarea unicului lor copil între doi soţi care se despart), nici prin tratarea ei, a obţinut cinci dintre cele mai importante distincţii: cel mai bun film, regie, scenariu adaptare pentru ecran, interpretare masculină (Dustin Hoffman), rol secundar feminin (Meryl Streep). Cazul **Kramer** a fost întradevăr doar contra Kramer, altfel pentru toată lumea a fost o povestioară blînd-dojenitoare şi chiar cu un licăr de posibil happy-end între cele două suflete care se caută pe ele şi unul pe celălalt şi nu se găsesc. Într-un cuvînt un film comod. Aici se spune că votanţii sînt întotdeauna influenţaţi şi de box-office-ul filmului. Aceasta ar fi fost în favoarea lui **Kramer,** film foarte necostisitor şi care încasase deja 75 milioane dolari.

În schimb, cel mai exploziv film al selecţiei semnat de Bob Fosse **All That Jazz/ Uf! şi tot jazz-ul ăsta!** (premiat după o lună — aşa cum merita, cu Palma de aur la Cannes) — a trebuit să se mulţumească aici, cu patru relativ nesemnificative premii, oricum nu pe măsura filmului; pentru cel mai bun montaj, decor, costume, bandă sonoră. De ce? Pentru că **All That Jazz** este un film profund incomod, iar corifeii filmului american i-au apărat întotdeauna cu străşnicie tabu-urile, iconoclaştii fiind priviţi cu multă suspiciune. Or, **All That Jazz** face din viaţa diurnă a unui coregraf în plin succes o imagine de o excepţională virulenţă şi intransigenţă a modului de viaţă american în ciuda şi uneori tocmai din pricina impetuozităţii dezvoltării sale, ritmul social devenind de nesuportat pentru ritmul biologic. **All That Jazz** este un film tare. El nu face uz de acea violenţă exterioară, un foc de pistol, un mort, două focuri, doi morţi, cunoscută americanului aproape în egală măsură de pe stradă şi de pe ecran şi, culmea, neşocantă pentru el, ci face uz de o violenţă mult mai supărătoare, pentru că atacă însăşi esenţa vieţii sale. Este violenţa exercitată în infinite feluri de către societate, familie, profesie, mirajul succesului şi al pierderii acestuia, necesităţii diurne şi chiar de propriile afecte, asupra eului fiecăruia. Şi dacă la un moment dat sănătatea e pierdută, atunci poţi fi sigur că numărătoarea inversă a început şi străvechiul precept homo-homini lupus nu te va ocoli. Totul se petrece în cadrul repetiţiilor unui spectacol de music-hall, deci în plin fast; fantezia, montarea şi jazz-ul frenetic făcînd şi mai brutale contrastele. **Bob Fosse,** regizorul filmului antifascist **Cabaret,** îşi dă pe de-a-ntregul măsura imaginaţiei şi lucidităţii într-o revărsare exuberantă a talentului său de coregraf-regizor, dar şi de fiinţă gînditoare.

Competiţia a fost astfel dominată de duelul **Kramer contra... All That**

Jazz. Premiile importante au revenit primului. Locul în istorie, îndrăsnesc să spun, în acea istorie a filmului care vorbește despre epoca sa, va reveni desigur, celui de-al doilea.

Și în celelalte premii putem desluși aceeași preferință pentru filme comode și aceeași voluntară ignorare a marilor subiecte. **Being There (A fi acolo)**, o altă satiră, de astă dată politică, de o incisivitate necruțătoare, debordînd de umor, inteligență și originalitatea ideii, obține numai distincția pentru cel mai bun rol secundar acordat unui veteran al filmului american la 80 de ani, Melvyn Douglas. În schimb, premiul pentru cel mai bun scenariu original a revenit unei comedii dulci-ironice, despre viața studenților americani într-un campus universitar și despre relațiile lor cu părinții, adesea depășiți de extravaganțele de azi ale vîrstelor juvenile, filmul **Breaking Away (Despărțire)** dealtfel încîntător și plin de haz dar ca și **Kramer**, fără profunzimi și nici nu avansează idei neîntîlnite.

Primind premiul pentru cea mai bună interpretare feminină, Sally Field a rezolvat și locul în palmares al altui film dificil din punct de vedere al temei: **Norma Rae** de Martin Ritt. Privim o altă față dură a Americii celor ce depind de bunul plac al patronilor, în cadrul contradicțiilor și conflictelor de clasă într-o fabrică de textile. Un episod al luptei sindicale și nu mai puțin un omagiu adus femeii americane, puterii ei de muncă și de dăruire. **Norma Rae** este și datorită interpretei sale un film de o mare forță și frumusețe morală.

Una dintre candidatele Oscarului pentru cea mai bună interpretare: Bette Milder în *Trandafirul*

Premiul celui mai bun film străin a revenit **Toboșarului** vest-germanului Volker Schloendorf — ridicînd la trei numărul Oscarurilor '80 ce au coincis cu premiile de la Cannes '79 și '80 — indicînd interesul mereu actual pentru filmul antifascist, pentru războiul de care s-au făcut vinovați politicieni și crize mai îndepărtate de prezent. În schimb, tema războiului din Vietnam, cel ce a răscolit atît de adînc conștiința Americii în ultimul deceniu, a fost oarecum estompată față de edițiile precedente, cînd **Întoarcerea acasă** sau **Vînătorul de cerbi** au luat cele mai importante distincții. În acest an, deși nu am avut nici o convorbire cu oamenii de cinema americani, tineri sau vîrstnici, în care Francis Ford Copolla să nu fi fost citat pe primul loc printre cei mai înzestrați regizori de azi, filmului său **Și acum apocalipsul** — dedicat unui episod al luptelor din Vietnam, — e drept cam stufos și grandilocvent în ciuda unor secvențe de sublimă inspirație cinematografică, i s-a acordat numai premiul pentru cel mai bun sunet, făcînd și mai evidentă preferința votanților din acest an pentru orizonturi mai senine. Să le lăsăm la rîndul nostru și șansa speranței că și viața Americii va opta pentru ele.

Aplauze pentru filmele comode («Despărțirea» de Peter Yates)

•

Decernarea Oscarurilor și-a cucerit treptat locul din fotoliul de orchestră între happeningurile vieții artistico-culturale, dar și mondene și chiar financiare, ajungînd, într-un fel, de peste o jumătate de secol (longevitate impresionantă raportată la vîrsta cinematografului) un număr nelipsit din social-show-ul american. Reflectat mai întîi în presa cotidiană, apoi la radio și în presa săptămînală și apoi în cea de specialitate, spectacolul Oscar a ajuns după război, grație televiziunii în casa fiecărui american. În acea seară din aprilie sute de milioane de americani, indiferent dacă se asociază sau se disociază de verdictul membrilor Academiei de arte și științe a filmului, resimt o dată în plus prin spectacolul hollywoodian, impactul acestei «industrii a conștiințelor», cum a numit un sociolog american influența filmului și a televiziunii în opinia publică de peste ocean.

Iată de ce din acea seară de aprilie pentru fiecare din filmele premiate sau doar nominate începe un nou destin atît în cariera sa comercială cît și în reevaluarea sa artistică. Căci Oscarul deși un premiu național adresat cu o singură excepție, numai filmului de limbă engleză, are azi o cotă internațională egală în prestigiu cu cea a premiilor internaționale de la Cannes sau celui de la Veneția de altă dată. Și dincolo de marii absenți din palmaresul său de-a lungul anilor sau de erorile sale, rolul său în promovarea filmului american este azi de necontestat.

Adina DARIAN

César rimează cu Oscar

În urmă cu patru ani, mai precis la 3 aprilie 1976, celebrul domn Oscar de pe țărmul Pacificului, care tocmai împlinea 49 de ani, a căpătat un verișor galic, pe nume César. De ce verișor? Pentru că mamele celor doi, adică Academia artei și tehnicii cinematografice de la Paris — creată special în acest scop, este sora mai mică a Academiei de arte și științe cinematografice din Los Angeles — instituție cu veche tradiție. De ce César? Pentru că în primul rînd statuetele-premii sînt opera sculptorului cu acest nume. În al doilea rînd pentru că premiile franceze se vor a fi echivalentul fidel al celor hollywoodiene, atît în ceea ce privește numărul și felul lor, cît și procedura decernării (desemnări prealabile, cîte patru pentru fiecare categorie). Și în al treilea rînd probabil pentru că César rimează cu Oscar.

Deci premiile César urmau să recompenseze anual cel mai bun film, regizor, actor, actriță, etc. din cinematograful francez al anului precedent, contribuind astfel la stabilirea unei ierarhii. O ierarhie datorată specialiștilor cu care publicul putea să fie sau nu de acord. Incontestabil, filmul francez avea nevoie de ele deoarece nenumăratele premii mărunțite și specializate (Delluc, Méliès, Sadoul, premiul Academiei franceze) nu puteau acoperi fenomenul cinematografic național în ansamblul lui și nici nu prea aveau un mare ecou pe plan internațional. Ca să nu mai vorbim de aspectul «fast-lux-montare» pe care nici unul dintre acești modești decernatori de lauri nu-l satisfăcea.

Formula s-a dovedit viabilă și César-urile au ajuns în acest an la cea de a cincea ediție. Palmaresul dat publicității în seara de sîmbătă 2 februarie 1980 este de două ori semnificativ: deoarece ilustrează situația destul de precară a unei cinematografii aflată de multă vreme în impas și deoarece consemnează divorțul dintre opinia spectatorilor și cea a specialiștilor.

Iată deci palmaresul:

Premiile pentru cel mai bun film, cel mai bun regizor, cea mai frumoasă imagine revin unei producții care este numai pe jumătate franceză,restul britanică vorbită în engleză (Tess), realizată de un regizor de origine poloneză (Roman Polanski) și filmată cu totul întîmplător și parțial de un operator francez (Ghislain Cloquet care l-a înlocuit pe englezul Geoffrey Unsworth mort de infarct în timpul turnării). În scurta istorie a César-urilor situația nu este fără precedent și nici lipsită de semnificații: ediția a doua a fost cucerită de **Domnul Klein,** filmul englezului Joseph Losey care a dobîndit și premiul pentru regie. Acesta și numai acesta este un semn evident al vlăguirii despre care vorbeam. Dar să revenim la principalii laureați.

Tess este cea mai ambițioasă și mai costisitoare producție independentă realizată vreodată în Europa (peste 3 miliarde franci), la care 200 de persoane au lucrat timp de doi ani. Polanski își realizează astfel un proiect mai vechi (după propria-i mărturisire a cunoscut și îndrăgit romanul «Tess d'Uberville» în urmă cu mulți ani, datorită soției sale, Sharon Tate, căreia îi dedică acest film). Este un proiect pentru care nu a precupețit nici un efort — de la acoperirea unor șosele din Bretania cu pămînt și pînă la transbordarea vacilor din Dorset peste Canalul Mînecii. Această strădanie de a reconstitui ambianța provinciei engleze de la sfîrșitul secolului trecut, în care își desfășoară acțiunea romanul realist pesimist al lui Thomas Hardy, este evidentă și poate este lucrul cel mai bun al filmului. Pentru că secvențele de neuitat nu sînt atît cele care țin de nefericita poveste de dragoste ce începe cu un viol și se sfîrșește cu o crimă, și cele care punctează evoluția eroinei, marcînd totodată succesiunea anotimpurilor; sărbătorirea primăverii cu hora fecioarelor în cămăși albe și coronițe de flori, momentul treieratului cu mișcarea sacadată a oamenilor și a mașinii și cu chipurile scăldate în sudoare ce se deslușesc prin norii galbeni de praf și pleavă, și în suflet culesul sfeclei din pămîntul înghețat al unei toamne tîrzii cu spinările cenușii încovoiată sub ploaia măruntă și rece. Culori, linii, compoziții, portrete, toate amintesc de o întreagă pleiadă de pictori englezi și francezi ai secolului 19, de la Constable la Millet.

Tess mai are meritul de a fi relevat o tînără actriță pe cît de frumoasă, pe atît de talentată — Nastassia Kinski — care a concurat la César-ul pentru interpretarea feminină alături de Romy Schneider (cîștigătoarea edițiilor 1976 și 1979), de Dominique Laffin și de Miou-Miou. Trofeul a revenit acestei actrițe care cu nume onomatopeic pentru rolul unei prostituate din filmul **Eschiva,** pe care regizorul Daniel Duval l-a realizat după romanul autobiografic scris de Jeanne Cordelier. Această răsplată vine să încununeze o carieră actoricească de zece ani și douăzeci de filme, în care Miou-Miou a trecut de la rolurile de tînără șugubeață și nepăsătoare la cele profund dramatice (ca Marie-Sophie din **Eschiva**), urcînd treaptă cu treaptă pe firmamentul tinerelor stele franceze de cinema.

Premiul pentru interpretare masculină a fost atribuit unei vechi cunoștințe ale noastre — Claude Brasseur (**Strada preeriilor, Germinal, Un om cu «Idei», Vidocq**) pentru rolul din **Poliție contra poliție** (regia Robin Davis). În lupta îndîrjită dintre doi oameni ai legii, fiecare vrînd să-și adjudece laurii prinderii unui răufăcător, Brasseur interpretează personajul pozitiv care în final învinge fără să învingă, adică îl ucide pe răufăcător iar rivalul culege gloria.

Romy Schneider și Alain Delon. Ei nu au fost laureații Césarului, dar au cîștigat referendumul de popularitate francez cu 82% și respectiv 88%

În afară de fiul lui Pierre Brasseur, în palmares se află și fiul lui Bernard Blier — Bertrand —, cel care acum un an a cucerit Oscar-ul pentru film străin cu comedia **Scoateți-vă batistele.** Regizorului scenarist Bertrand Blier i-a revenit de data aceasta César-ul pentru cel mai bun scenariu. Filmul se numește **Bufet rece** și este o comedie macabră cu multe crime și situații bizare, care urmărește să impresioneze prin originalitate. «Noi francezii — declară producătorul filmului Alain Sarde — nu ne putem lupta cu superproducătorii de science-fiction ca **Alien** sau cu **Războiul stelelor.** Singura noastră armă este originalitatea». Desigur că raționamentul este corect și în cazul filmului lui Bertrand Blier poate și valabil. A propos de originalitate sau de lipsa ei. Filmul lui François Truffaut, **Fuga dragostei,** reia personajul Antoine Doinel într-o tramă destul de plată și obosită. Dacă pelicula nu a impresionat nici prin regie, nici prin interpretare (același Jean Pierre Léaud într-o formă cam veștejită), cel puțin s-a remarcat prin partitura compusă de Georges Delerue care astfel cucerește consecutiv cel de al doilea César după **Scoateți-vă batistele.**

Recidivist este și scenograful Alexandre Trauner care în 1977 a luat César-ul pentru **Domnul Klein,** iar acum îl cucerește tot pentru un film de Joseph Losey, **Don Giovanni.**

Cel mai bun film străin al anului a fost apreciat **Manhattan** de Woody Allen.

Spuneam la început că premiile César din acest an au dovedit încă o dată că gusturile publicului nu se potrivesc cu cele ale specialiștilor. Punînd față în față palmaresul și lista încasărilor pe 1979 în Franța, constatăm pe de o parte că **Tess** se află pe locul 11, **Poliție contra poliție** pe locul 18, **Eschiva** pe locul 9 (celelalte nici nu figurează printre primele douăzeci), iar pe de altă parte că marile succese de casă — în general comedii și filme polițiste: **Polițai sau escroc, Jandarmul și extratereștrii, Tandrețea?... Ce porcărie!** nu se numără nici măcar printre candidații la aceste premii.

Cine are dreptate? Cine greșește? Întrebări vechi de cînd cinematograful, la care numai timpul, arbitru suprem, va putea răspunde.

Cristina CORCIOVESCU

«O interpretă din familia celor mai sensibile actrițe ale ecranului polonez» — spun criticii despre Kveta Fialova

Revenirea lui Steve Mc Queen s-a făcut cu un western «Nevada Smith»

Premiul Visconti pentru Tarkovski

Cele mai importante premii italiene pe anul 1980 au fost atribuite recent la Taormina. Este vorba de binecunoscutele premii David di Donatello. La această manifestare erau de față între multe alte personalități ale lumii cinematografice mondiale, regizorii Andrei Tarkovski, Marco Bellocchio, Gillo Pontecorvo.

Premiul care se intitulează «David di Donatello — Luchino Visconti» și care este aprecierea primordială pentru regia de film, a fost atribuit regizorului sovietic Andrei Tarkovski, cu motivațiunea următoare: «Autorul reprezintă una dintre vocile cele mai personale, o inteligență poetică și o bogăție culturală care-și lasă amprenta pe arta cinematografică modernă». Alte premii au fost atribuite regizorului englez John Schlesinger, lui Francis Ford-Coppola, iar dintre interpreți, lui Isabelle Huppert, Dustin Hoffman și Jack Lemmon. Dintre realizatorii italieni au primit premiul Donatello, între alții, Marco Bellocchio, Gillo Pontecorvo, iar dintre interpreți, Virna Lisi și Adriano Celentano. Cu prilejul înmînării distincțiilor, Andrei Tarkovski, cunoscut pentru reticența sa de a participa la festivități cinematografice, a spus: «Țin să-mi exprim satisfacția nu numai pentru că acest premiu foarte important îmi este atribuit, dar tot un premiu italian mi-a proiectat opera în circuitul mondial încă din 1962, cînd la Veneția mi s-a acordat «Leul de aur». Sînt fericit de a primi acest premiu, mai ales pentru că este legat de numele lui Luchino Visconti, dar și pentru că, în calitate de autor de cinema sovietic, am încercat, în decursul vieții mele ca artist, să dezvolt tradițiile marii culturi ruse».

Reclamă pentru mersul la cinema

Acțiunea publicitară pentru stimularea mersului la cinema în Republica Federală Germania a cunoscut, în ultimul timp, o dezvoltare fără precedent. Inițiative pline de fantezie sînt puse în mișcare pentru a convinge spectatorii să nu ocolească spectacolul în sală. Una din aceste inițiative s-a materializat, de exemplu, prin realizarea unui portchei dăruit spectatorului o dată cu biletul. Pe el este aplicată o plăcuță cu un slogan: «Hai să mergem la cinema!» Un spațiu este lăsat liber, pentru ca să se poată scrie numele beneficiarului acestui port-chei. În afară de aceste mici gadgeturi destinate să-i amintească permanent cetățeanului că este poftit să meargă la cinema, inițiative mai consistente și mai de amploare sînt materializate prin acele festivaluri de vară, săptămîni retrospective. Una din aceste inițiative s-a înscris sub lozinca «Să vezi un film este ceva magnific, este o experiență între vis și realitate, într-o atmosferă de desfătare spirituală».

Lang-magicianul

O reluare a unor filme tîrzii ale lui Fritz Lang a prilejuit o foarte consistentă trecere în revistă a operei marelui regizor german, plecat în America în timpul nazismului. Criticul francez François Forestier scrie cu ocazia proiectării celor două filme, **Mormîntul indian** și **Tigrul Bengal**: «Privite astăzi după 20 de ani și considerate multă vreme ca opere de mîna a doua, ele capătă totuși o nouă perspectivă: cele două filme se dovedesc a fi niște capodopere în care se sintetizează și se desăvîrșește întreaga operă a lui Fritz Lang. Ciudată povestea aceasta a celor două filme, ale căror scenarii regizorul le-a scris în 1919 împreună cu soția sa, Thea von Harbou și pe care nu le-a putut turna la acea epocă». Forestier arată că, în 1958, un producător german l-a invitat pe Lang să se întoarcă în Germania ca să realizeze **Tigrul Bengal**, dar că revenit la Berlin s-a izolat din ce în ce mai mult, negăsind nimic comun cu atmosfera orașului în care trăise o bună parte din viața sa de artist. Singuratic și străin în țara sa — spune criticul francez — Lang a semnat două filme fără egal în istoria cinematografului. «Fără egal, căci intriga este aceea a unui foileton oarecare, în schimb imaginea conține totul: culoare, mișcare, umbre și lumini. Arta cinematografului atinge aici abstracțiunea pură. E cu neputință, la drept vorbind, să iei foarte în serios această poveste în care, un arhitect german (cu cizme de călărie și cască colonială) este invitat de un maharajah să construiască un oraș modern în sultanatul Eșnapur și se trezește angajat în niște aventuri dintre cele mai rocambolești: intrigi de palat, poveste de dragoste, cu o dansatoare sacră, urmăriri în deșert, vînători de tigri. Fritz Lang nu se dă înlături de la nici o coincidență și de la nici o lovitură de teatru. Ziduri care se prăbușesc scot la iveală pasaje subterane, crocodilii îi devoră pe trădători, zeități indiene săvîrșesc miracole de doi bani, etc., o cascadă de evenimente ca în Mayne Reid sau Karl May. Aici, realizatorul își însușește tot acest univers de foileton și îl depășește... **Tigrul...** și **Mormîntul...** grupează sub o aparență frenetică, toate temele lui Lang».

Festival al filmelor pentru copii

La Gottwaldow în Cehoslovacia, s-a ținut un foarte popular festival al filmului pentru copii realizate atît în Cehoslovacia cît și în alte țări ale lumii. Dintre filmele cehoslovace (producția de filme pentru copii a acestei țări este consistentă) au fost prezentate 7 lung-metraje și 31 filme de scurt-metraje. În paralel cu proiecțiile urmărite de mii de tineri spectatori, au fost organizate discuții — devenite și ele tradiționale — între autorii filmelor și spectatorii lor, una dintre temele cele mai dezbătute fiind aceasta: filmul pentru copii și locul lui în cinematograful cehoslovac.

Reluare estivală

Contrar unui obicei care pe diverse meridiane vrea să încetățenească în repertoriile de vară doar filme facile, patru săli pariziene au programat în plină lună iulie, **8 1/2** de Federico Fellini — sau cum i s-a mai spus ca o butadă, «cel de al optulea și jumătate film de Fellini». Cum îl consideră astăzi critica? Iată un exemplu: «Cel mai creator coșmar văzut vreodată despre incapacitatea de a crea — spune cronicara săptămînalului «L'Express» — și-a păstrat toată puterea, toată vioiciunea sa patetică și toată adresa diabolică în scrisul și construcția sa filmică. El cîștigă în emoție prin faptul de a se fi maturizat în memoria noastră. Regăsim așadar filmate în negru și un alb strălucitor, pe superbele Anouk Aimée, Sandra Millo și Claudia Cardinale, ale lumii imaginare a acestui realizator care în scenă este Marcello Mastroianni, îngrijindu-și criza de inspirație într-o stațiune balneară închipuită...» **8 1/2**, mai spune cronicara, este o capodoperă unică ce devine astfel un pașaport pentru la toamnă, ca să intrăm cu drepturi depline și ca vizitatori privilegiați la **Orașul temeilor**».

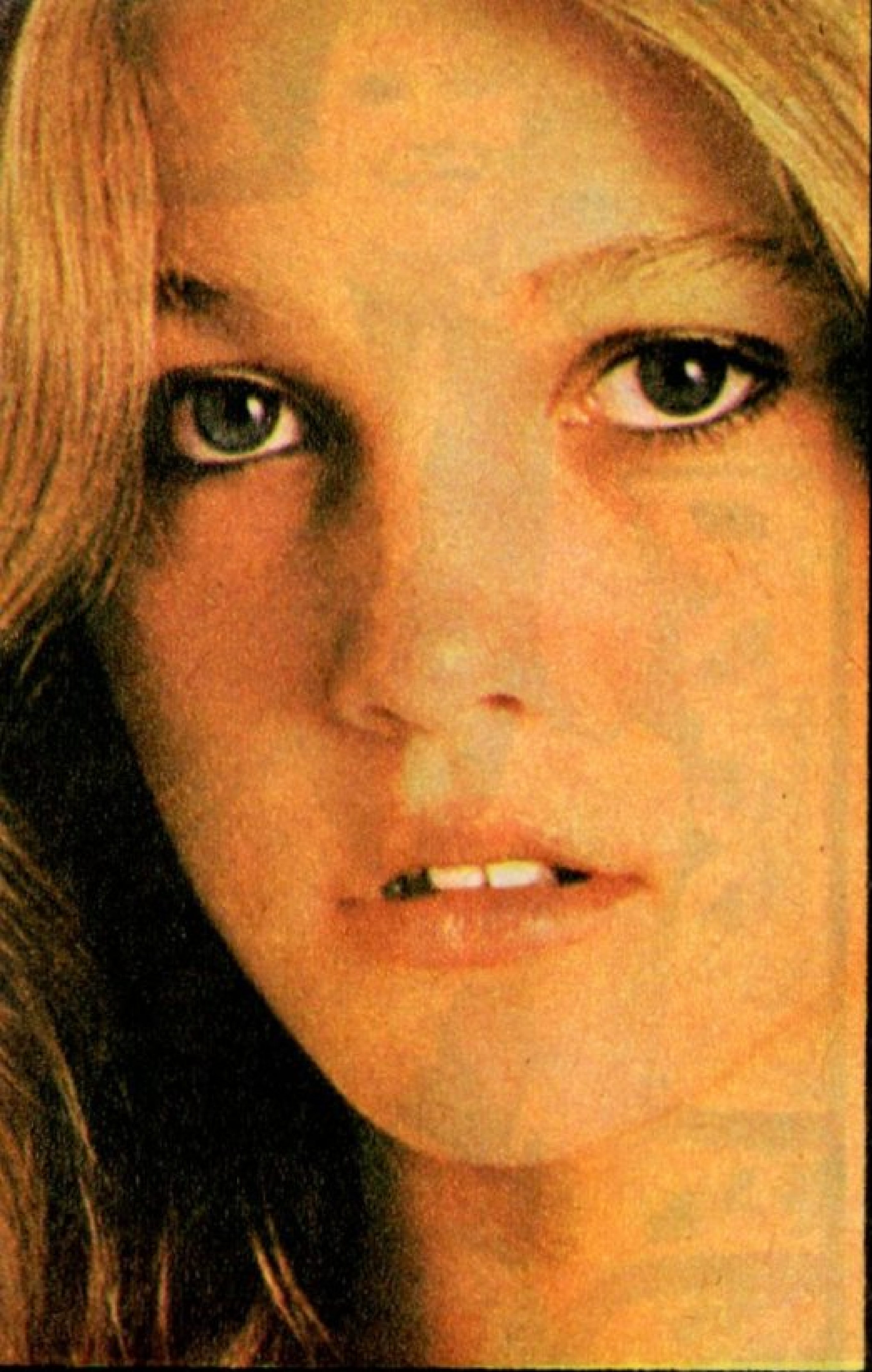
Momentul ce mai greu: alegerea temei

«Întotdeauna mă decid foarte greu asupra subiectului pe care

→

O dezamăgită a ecranului care se «refugiază» în arena muzicii rock — Karen Govney, fosta parteneră a lui Travolta din *Febra de sîmbătă seara*

Unul dintre cele mai mari dar și surprinzătoare succese ale filmului francez în 1980: *Avarul*, cu Louis de Funès



Ca și în gimnastică, adolescenții iau cu asalt și platoul de filmare: Diane Lane (16 ani) este una din învingătoare

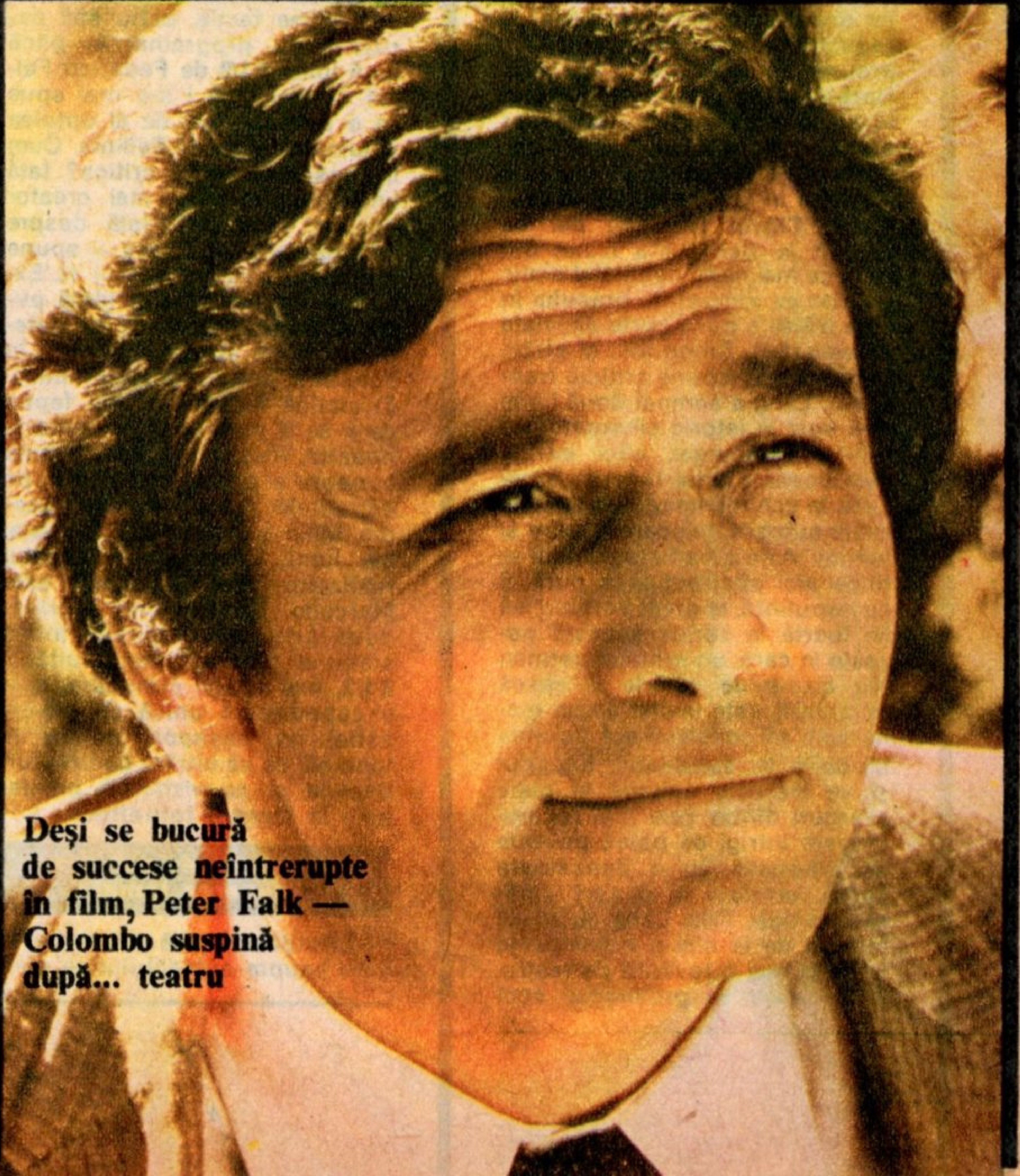
vreau să-l transpun în film — spune regizorul maghiar Laszlo Lugossy. Înainte să realizez filmul **Identificarea,** m-am simțit atras de mai multe teme, dar aveam sentimentul că nu trebuie să trec la realizarea unui film înainte de a fi găsit acea temă pe care s-o consider deosebit de importantă. M-a ajutat în aceasta întîlnirea cu scenaristul Istvan Kardos. Ne-a trebuit multă vreme pînă să punem de acord experiențele noastre, ca și concepțiile noastre, și să definim subiectul care avea să devină filmul **Identificarea.** Se părea că un alt film îmi era foarte la îndemînă, dar lucrurile nu s-au întîmplat chiar așa, pentru că a trebuit să refac un întreg traseu de experiență de viață, să descopăr noi povești apte să devină film, dar și să constat, de fiecare dată, că ele nu erau realmente foarte importante. Acele probleme care mie mi se păreau foarte importante, nu le puteam înscrie într-o poveste adecvată. Într-o bună zi am putut face acest lucru și aceasta s-a materializat în filmul **Mulțumesc, merge...** Dar pînă să ajung aici a trecut destulă vreme. Filmul acesta povestește întîmplările survenite în relația dintre un muncitor siderurgist și o tînără muncitoare. Între ei totul devine dramatic din cauza unor diferențe de concepții, a unor scări diferite a valorilor. Bărbatul considera forța sa de lucru ca fiind valoarea cea mai importantă și la capătul acesteia bineînțeles banii care îi realizează. Tînăra, dimpotrivă, care a crescut fără părinți, fiind orfană, acordă prioritate valorilor umane asupra celor materiale. Tot filmul este o înfruntare a acestor două sisteme de valori».

O actriță exemplară

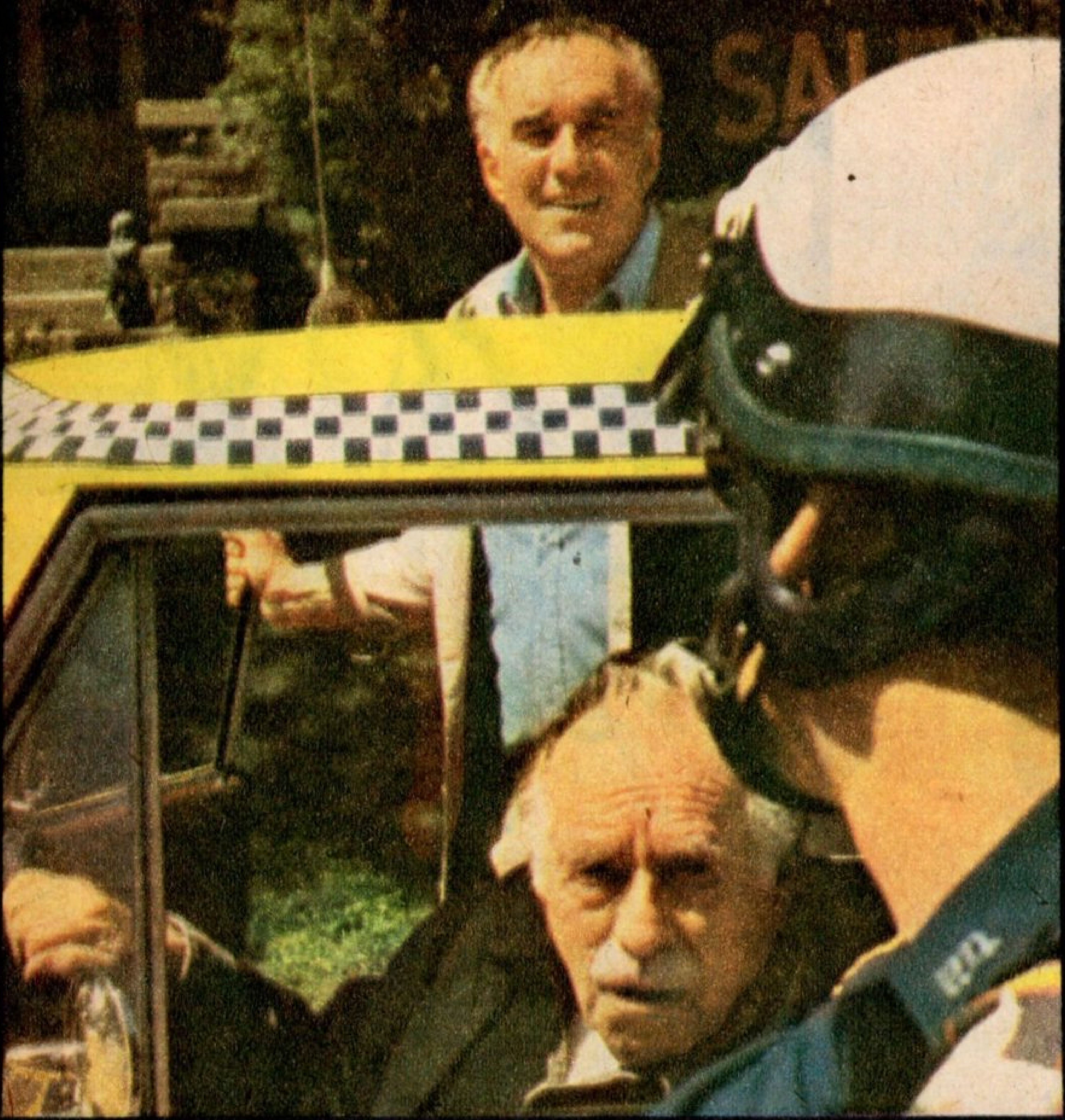
Așa o consideră aproape în unanimitate comentatorii pe Romy **Schneider**, despre care cineva spunea «ea este întotdeauna aceeași și de fiecare dată alta», parafrazînd, bineînțeles, un vers celebru. În decursul ultimilor ani, Romy Schneider a parcurs prin filmele în care a jucat o gamă extrem de întinsă, roluri de la comedie pînă la dramatismul intens, și a avut șansa de a juca în regia unor mari autori de filme, Visconti fiind pentru ea un adevărat patriarh al platourilor, cum spunea ea însuși. «Cred că o actriță trebuie să exprime, în măsura în care este o adevărată actriță, momentele esențiale ale existenței umane. Întotdeauna mă străduiesc să pătrund drama interioară a unui personaj, receptivitatea profundă a acestuia și cred că spectatorul trebuie să resimtă acest foraj în psihologia personajului pe care mă străduiesc să-l fac. Nu mă dau înlături de la situații și momente comice, dar țin să spun că rolurile pentru care optez merg oarecum în paralel cu propriul meu destin în viață».

Ghimpii trandafirului

Filmul **Trandafirul,** al regizorului american Mark Rydell, beneficiază în presa mondială de comentarii din cele mai diferite, dar nimeni nu spune răspicat dacă filmul este bun sau prost. E drept că nu ăsta este rolul unei critici. Dar unii comentatori se orientează spre descoperirea noutății pe care **Trandafirul** ar aduce-o, și nu văd decît strădania noutății regizorului, în timp ce alții nu văd decît, cum spune unul dintre ei, că ceva nu merge aici, și nu merge deloc. Filmul în sine ar fi trecut poate neobservat, dacă în centrul povestirii nu s-ar afla un personaj care marchează întreaga pleiadă de cîntăreți rock, un personaj interpre-



Deși se bucură de succese neîntrerupte în film, Peter Falk — Colombo suspină după... teatru



Filmul *Preţul supravieţuirii* este o coproducţie R.F.G.—S.U.A. iar rolul principal este deţinut de un... francez Michel Piccoli

Françoise Fabian nu suspină după teatru pentru că a găsit formula de a îmbina scena cu platoul de filmare «ca o condiţie a permanentei îmbunătăţiri a artei interpretative» spune ea

tat aici de Bette Midler, o fiică ea însăşi a rock-and-roll-ului. Un critic european încearcă totuşi să tranşeze dilema asupra **Trandafirului,** spunînd: «Filmul acesta — este de părere Mathieu Lindon — este pe jumătate ratat. În atmosfera rock-ului de la sfîrşitul anilor '60, o cîntăreaţă îşi croieşte drumul spre glorie şi deodată îşi abandonează cariera. Înainte să încerce o revenire, ea trece prin satul natal ca să dea un recital măreţ, pretext de a arăta duşmanilor ei din copilărie, că de fapt a cunoscut succesul. Dar l-a cunoscut ea oare? Managerul său este o fiinţă nemiloasă, iar tînăra Rose doreşte să cunoască dragostea. Cea de a doua parte a filmului este plină de lucruri deja spuse. şi mai ales de stîngăcii psihologice. Aceasta este scăderea filmului. Partea lui bună este că păstrează tonul epic al unei povestiri de dragoste disperată. Aceasta este calitatea lui». Cum s-ar spune, juma-juma...

Ce e nou în «Nimic nou...»

Au trecut 50 de ani de cînd Lewis Milestone a transpus pe ecran celebrul roman antirăzboinic al lui Erich Maria Remarque, «Nimic nou pe frontul de vest». Cum remake-ul este o sursă de subiecte aproape inepuizabilă, nici filmul lui Milestone nu a rămas neatacat de o nouă versiune. Delbert Mann, pornind de la un nou scenariu realizat după romanul lui Remarque şi aducînd în distribuţie pe **Donald Pleasence,** pe Richard Thomas, Ernest Borghine, Jan Holm şi pe Patricia Neal, a căutat să abordeze problema filmului de război, nu neapărat într-o viziune triumfalistă. Acesta este de altfel şi unghiul în care este privit noul film **Nimic nou pe frontul de vest** de către majoritatea comentatorilor care relevă faptul că transpunerea lui Mann este centrată mai mult pe aspectul suferinţei umane decît pe dorinţa de glorie a soldatului din tranşee. (Nici filmul lui Milestone — am adăuga noi — nu privea transpunerea romanului lui Remarque dintr-un alt unghi).

«Prea multe filme antirăzboinice sfîrşesc — spune un comentator englez — prin a ne împinge spre o privire triumfătoare şi inutilă în ce priveşte destinul oamenilor prinşi de războaie. Aici, în filmul lui Mann, imaginea şi interpretările se înscriu mai mult spre inevitabilitatea unui holocaust, evitînd dezvoltarea povestirii spre o tendinţă glorioasă. Virtuţile filmului sînt de căutat aici.»

Anul Elvis

Surprinzătoare şi totuşi nu foarte surprinzătoare această pasiune pentru Elvis Presley, ca

(Continuare în pag. 183)

Valérie Perrine: gimnastica matinală

Candice Bergen: ora de plimbare

Natalie Wood pe patine cu rotile

Sportul- o condiție vitală

Cele trei actrițe aflate pe lista preferințelor marelui public — Valérie Perrine, Candice Bergen și Nathalie Wood — sînt partizane declarate ale sportului, ale mișcării cu orice preț, «condiție a prelungirii tinereții» susține Candice Bergen; «obligație elementară a oricărui om nu numai a unui actor» — spune Nathalie Wood (care practică skating-ul); «o adevărată religie a omului de astăzi» — este de părere Valérie Perrine (al cărui ultim film **Muzica nu poate fi oprită** îi cere nu atît calități vocale, cît fizice, pentru că dansează în film mai mult de jumătate din durata lui iar pentru această performanță a avut nevoie de repetiții și antrenamente speciale, de zile și săptămîni în șir).

(Urmare din pag. 181)

personaj, cîntăreț și erou al propriei sale vieți. Ea a dus pînă acum la o adevărată re-înviere a unei muzici și a unui om. Elvis Presley este o pasiune a tineretului și nu numai a lui, discurile sînt reeditate, se fac filme în care s-au căutat (și s-au găsit) interpreți care să-i semene ca două picături de apă, se reeditează albume în care viața lui este povestită în imagini și este suficient ca pe o copertă să scrie numele Elvis ca toată lumea să dea buzna s-o cumpere. În această adevărată modă Presley se întîlnesc însă și observații foarte mișcătoare despre tristețea «cîntărețului de cursă lungă» — cum i s-a spus. De exemplu: «Dacă ar fi să ne oprim la o singură impresie care se desprinde din privirea fotografiilor adunate într-unul din albume — spune un ziarist englez — această impresie este de singurătate. Acasă, împreună cu mama sa, el era fiul cocoloșit. Dar dincolo de «acasă», aproape oriunde, se simte distanța dintre cîntăreț și anturajul său. Elvis este un băiat de la țară, cu un aspect plăcut și foarte nesigur pe sine în afară de scena pe care evolua. Apoi, în album îl întîlnești mereu stînd de unul singur, ascultîndu-și și reascultîndu-și unele imprimări, iar cînd este împreună cu cîte cineva, pare totuși singur...»

Monica Vitti — reporter

După ce a terminat filmările la **Misterele din Oberwald** al lui Antonioni și înainte de a începe să filmeze într-o comedie a lui Benedetti intitulată **Nu te mai recunosc,** Monica Vitti s-a aventurat în postura de reporter pentru televiziune, ținînd să declare mai întîi ceva care a mirat pe toată lumea, dar se pare că nu și pe cei care o cunosc foarte bine: «Și dacă v-aș spune că încă n-am jucat în filmul vieții mele? O poveste adevărată și simplă care să vorbească despre raporturile cotidiene dintre un bărbat și o femeie. Un fel de scene din viața conjugală à l'italienne.» De aceea și-a luat postul de reporter în primire ca să investigheze aria existențelor cotidiene într-o anchetă care a avut o singură întrebare: «Ce este dragostea?». În acest scop, ea a interogat tineri, vîrstnici, chiar și călugărițe. Foarte multe răspunsuri au fost evazive. De exemplu, Eduardo de Filippo a eludat răspunsul citîndu-i un fragment dintr-un poem «Dragostea este ceva care poartă parfumul unui trandafir și nu e totuși trandafir. Ghicește așadar ce e».

Ginger a cucerit Parisul

Să susții un recital, un «one-woman-show» la Olympia din Paris, nu este un lucru prea ușor nici cînd ești Ginger Rogers dacă ai trecut demult de 60 de ani. Și totuși, recitalul susținut de fosta parteneră preferată a lui Fred Astaire a stîrnit uneori chiar entuziasme. De exemplu: «Ginger Rogers... patru silabe, doi ochi albaștri foarte mari, o expresie sănătoasă și optimistă, iată însăși întruchiparea comediei muzicale cinematografice — spune comentatorul ziarului Le Figaro. În acest univers de aur și paiete, ea a fost regină alături de Fred Astaire, asul așilor, Cyd Charisse a fost prințesa cu picioare lungi, iar Gene Kelly regele surîsului. Eroi de legendă și totuși și acești eroi au căpătat riduri, păr alb și au început să-și arate vîrsta. Dar toate astea n-au nici o importanță, pentru că vitalitatea lor, agilitatea, zîmbetul radios fac să uiți că tinerețea lor a trecut. Așa este și Ginger Rogers care a debutat în cinema prin anii '30 și pe care o vezi astăzi făcînd piruete sau cîntînd melodii de mare succes pe scena de la Olympia. Cu ocazia trecerii prin Paris, actrița a aruncat o mică săgeată la adresa modei disco: «Disco? Nu mă interesează de fel. Noile ritmuri? Dar care sînt noile ritmuri? Salsa? Nimic nou în treaba asta. În ce mă privește prefer o melodie de Charles Trenet».

Mare succes pentru regizorul bulgar Venlo Radev cu filmul său *Flori strălucitoare* (cu Ana Felicova și Camelia Kostadinova)

Un cineast refugiat în circ

Pierre Etaix nu este de fapt un refugiat în circ care-i este familiar încă de cînd a deschis ochii pe această lume. Dar toate proiectele lui cinematografice au fost și au rămas greu realizabile, așa încît este prezent mai mult în arena circului. Cinci ani a lucrat la o frescă cinematografică intitulată **Babel,** în care își propunea să vorbească despre lumea contemporană privită într-o atmosferă kafkiană, printre marile ansambluri arhitectonice care — susține Etaix — strivesc omul. Dar fiind prea costisitor acest proiect, bineînțeles că Etaix n-a putut realiza și filmul. Așa încît, mărturisește cu multă durere, «m-am săturat să bat pe la toate ușile. Păcat că nu-mi pot produce singur filmele. Ar fi mult mai puțin complicat. Noțiunea de spectacol nu mai există. Sălile de proiecție se înmulțesc, dar calitatea spectacolului cinematografic scade, pentru că publicul de azi nu mai descoperă nimic nou. Succesul se cîntărește acum în rentabilitate, în număr de bilete vîndute. Sistemul cinematografiei de la noi te condamnă la triumf sau la eșec. Făcătorii de filme s-au înmulțit, dar eu refuz să le văd filmele și

→

AGE MARIE
35624

«Nici un rol nu trebuie refuzat — spune actrița franceză Miou-Miou — pentru că fiecare nou personaj — «pune probleme inedite interpretului»

să sacrific ceea ce iubesc mai mult pe lume».

Pierre Etaix este, după cum se vede, foarte trist și dezamăgit dar nu lipsit de speranță. Și speranța lui poartă un singur titlu: film de idei. După eșecul «Babel»-ului se gîndește acum la un lung-metraj pe care l-a și pus pe tapet: un film simplu, modest și mai ales foarte sincer. O poveste cu două personaje (bineînțeles, unul din personaje este el însuși, iar celălalt este soția sa Annie Fratellini). Un film despre un cuplu obișnuit, într-o viață obișnuită. Etaix n-a ales încă titlul, dar a găsit un producător.

Reconsiderare postumă

A apărut o carte despre un actor dispărut de multă vreme: Errol Flynn. Autorul se numește Michael Freedland. Cartea se bucură de oarecare atenție și pe alte meridiane unde a fost tradusă, iar unul din comentarii pune punctul pe «i»: «Era și timpul să se restituie lui Errol Flynn imaginea sa exactă — spune criticul François Ceresa. Este ceea ce și face Michael Freedland care a întocmit o biografie a lui Flynn după ce a stat de vorbă cu un mare număr de prieteni și dușmani ai fostei vedete hollywoodiene». După ce arată că în copilărie Flynn nu a fost ceea ce s-ar putea chema un copil cuminte și felul lui zvăpăiat era evident încă de la 5 ani, autorul îl caracterizează cam așa: «Înzestrat pentru toate, mînuind pana de scris la fel de bine ca racheta de tenis, Errol Flynn a lăsat să se vadă toată viața lui că este dominat de un sentiment de insatisfacție față de tot și față de sine însuși. De aici o aplecare către ironie, către farsă, către umorul adesea îndoielnic — toate astea jalonînd viața «baronului» cum l-a poreclit Raul Walsh.

Actorul și criza

Intre două turnee de bridge, unde **Omar Sharif** este un maestru incontestabil, actorul tot mai puțin prezent pe platourile de filmare, nu este străin de problemele cinematografului de astăzi în lume. Întrebat ce crede despre criza cinematografului, Sharif a spus: «N-aș putea răspunde prompt la această întrebare, dar în general, cred că arta a șaptea se află în fața unor probleme tot mai numeroase, pentru că îi lipsesc noile talente, ideile proaspete pentru scenarii care să merite atenție. Pentru că toate astea trebuie să existe la un loc ca să faci un film bun. Televiziunea și prețul din ce în ce mai mare al intrării la cinema se adaugă dificultăților care se îngrămădesc asupra cinematografiei».

Cetățeanul și orașul său

Comentînd filmul lui Bertrand Tavernier, **O săptămînă de vacanță**; Michel Cournot face în «Nouvel Observateur» o analiză pornind de la faptul că regizorul a realizat filmul în orașul său de baștină, Lyon, și că această realizare este de fapt expresia unei comuniuni a autorului cu realitatea spirituală a acestui oraș. «Filmul lui Tavernier se distinge în primul rînd față de producțiile obișnuite, prin calitatea spiritului său, prin conștiința sa morală și prin valoarea dialogului său.

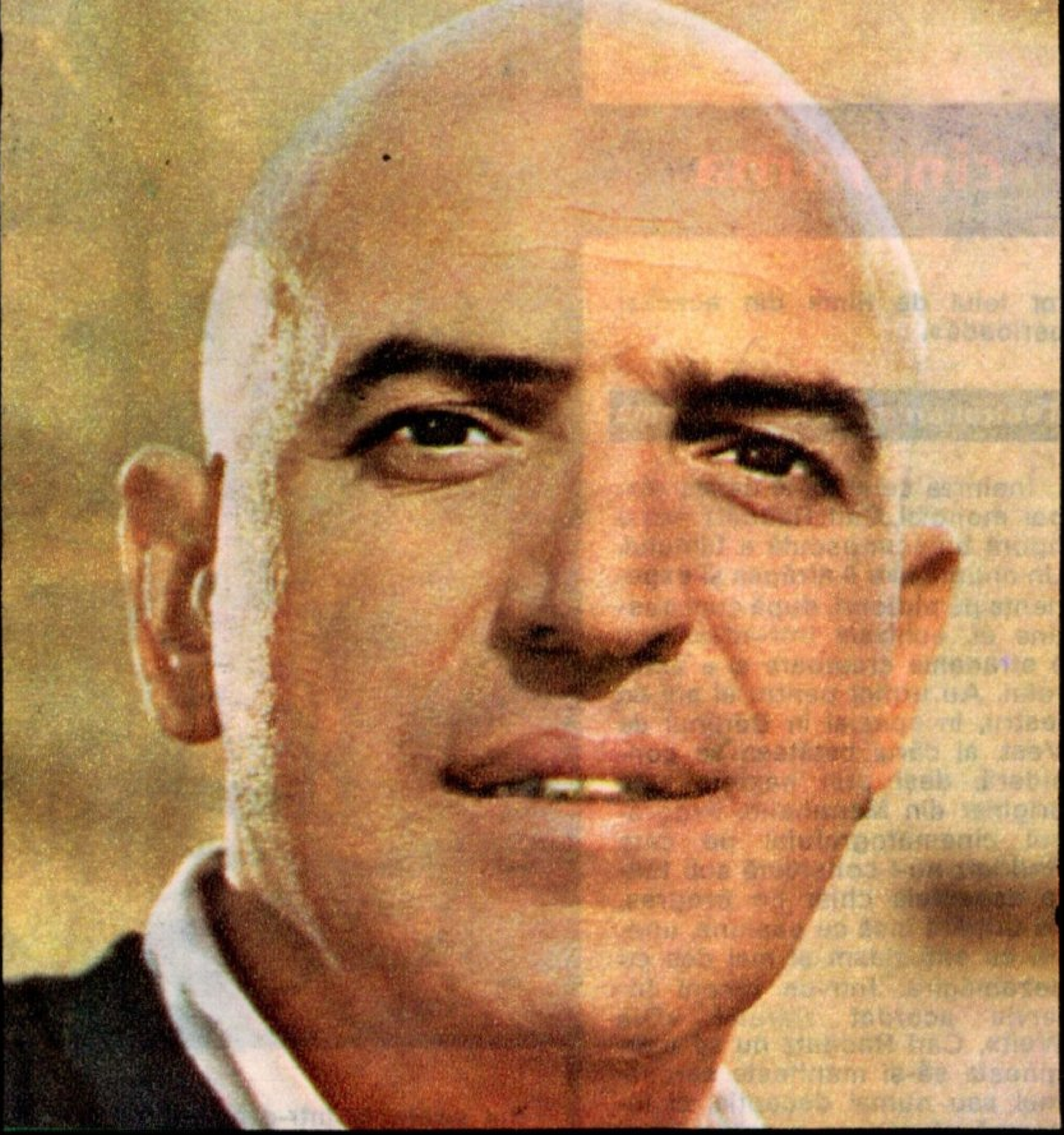
În filmul în care apar copii, toată atenția se îndreaptă spre ei, chiar cînd alături sînt Carmen Mayerova și Peter Kostka

O săptămînă de vacanță dovedește o dată în plus că Bertrand Tavernier este un martor profund sincer și generos, un scriitor de cinema care știe de asemenea să realizeze și imagini foarte frumoase. Tavernier și-a realizat filmul la Lyon, orașul în care se simte ca la el acasă. Există ceva foarte important la care puțini se gîndesc vreodată: anume că locul de filmare nu este doar un decor înlăuntrul căruia publicul vede, pe ecran, cîțiva actori evoluînd. Este în primul rînd un loc de lucru, este terenul creației cineastului și actorilor (ca și al acelora care creează imaginea și sunetul). Un film, atunci cînd faci într-adevăr cinema așa cum face Tavernier, e un lucru plin de neprevăzut, sensibil, un poem în imagini și sunet, secretat încet-încet, undeva, într-o simbioză intimă cu acel loc în care se produce».

Redescoperirea filmului mut

În multe din marile orașe americane funcționează săli în care sînt proiectate în exclusivitate filme din epoca «marelui mut». Fenomenul este demn de toată atenția și sociologii de film îl și urmăresc, o primă constatare fiind foarte surprinzătoare: obișnuiții proiecțiilor de filme mute sînt sau tineri studenți, sau oameni foarte în vîrstă. Categoria de mijloc lipsește. O ziaristă a efectuat o anchetă printre obișnuiții acestor săli, la Los Angeles, și a constatat că la tineri este vorba de o dorință de informare, de cunoaștere care se dezvoltă într-un fel de pasiune pentru această dimensiune exegetică a filmului, în timp ce la vîrstnici este vorba de o re-amintire a pionieratului lor ca spectatori, cînd filmul însuși abia depășise pionieratul. La Los Angeles există o sală care poartă numele chiar **Silent Movie** (adică «Film Mut»). Are 250 de locuri și a fost cumpărată în 1940 de doi tineri căsătoriți pe atunci, care și-au închinat întreaga lor existență propagării filmului mut. Atunci, în 1940, au plătit pentru sală 1300 de dolari. Astăzi septuagenarii soți Hampton își continuă opera și dau chiar unele lămuriri asupra preferințelor pe care le manifestă acest public situat la extreme de vîrstă: Rodolpho Valentino, Theda Bara, Jeanet Gaynor, Gloria Swanson, ca vedete, și bineînțeles filmele clasice ale lui Griffith, Chaplin etc. «Dar — spun ei — o sală ca a noastră, cu un public atît de atașat, care urmărește programatic filme din epoca marelui mut, se resimte totuși de pe urma concurenței televiziunii, care transmite la voia întîmplării

→



N-ar mai fi nevoie să spunem cine este în fotografie, pentru că cine nu-l cunoaște pe Telly Savalas — Kojak

Se pare că «celebritatea» dată de frumusețea foarte fotogenică este efemeră (Farah Fawcett)

tot felul de filme din aceeași perioadă».

Teatrul are nevoie de cinema

Înaintea celui de-al doilea război mondial, Carl Raddatz era o figură binecunoscută a filmului. Un anume film îl atrăgea și experiența pe platouri, după cum susține el, echivala într-adevăr cu o strădanie creatoare și a actorului. Au urmat pentru el ani de teatru, în special în Berlinul de Vest, al cărui cetățean se consideră, deși prin naștere este originar din Mannheim. Progresul cinematografului pe care Raddatz nu-l consideră sub toate aspectele chiar un progres, l-a urmărit însă cu pasiune, uneori cu entuziasm și mai des cu dezamăgire. Intr-un recent interviu acordat ziarului «Die Welt», Carl Raddatz nu se mărginește să-și manifeste sarcasmul sau numai decepția, ci încearcă să arunce o privire analitică și critică asupra situației cinematografului de astăzi. El spune, între altele: «Cinematograful are nevoie de o mare organizare. Astăzi se fabrică film după film, iar realizatorii care au încasat toți banii care li se puteau da, nu se mai gîndesc decît la un singur lucru: ce le-ar mai putea aduce filmul? Dar ca filmul să le mai aducă ceva, ei fabrică acum filme erotice, de groază sau burlești, sau pelicule pseudo-intelectualiste. Si pentru asemenea lucruri, cineaștii mai primesc și premii. Actorii nu mai sînt altceva decît niște marionete.» Raddatz ține să divulge modul cum majoritatea regizorilor își fac distribuțiile, racolînd oameni de pe stradă doar pentru motivul că ar avea aerul unui tip care aduce cu personajul din scenariu. Raddatz nu este de acord cu acest fel de distribuții care, în opinia lui, sînt sursa acelor filme sterile și atît de multe la număr din ultima vreme. «Amatorii nu sînt potriviți decît pentru foarte puține filme și pentru o categorie foarte specifică de filme. Ceea ce lipsește astăzi cinematografului este constiința sa profesională. Altădată proiectul unui film era pregătit timp de trei luni de zile, mai ales în ce privește distribuția. Așa a lucrat de exemplu Helmut Käutner la filmul **Podul**, unde nu erau totuși decît trei roluri principale, și am avut cinstea să-mi fie încredințat unul din ele». În pofida tuturor decepțiilor, septuagenarul Raddatz nu și-a pierdut speranța într-o evoluție mai fericită. Mai mult, cinematograful este în continuare o atracție irezistibilă pentru el. «Și aceasta pentru că există anumite lucruri care nu se pot exprima atît de bine decît în cinema. Cei mai mulți dintre actorii care sînt ocupați cu precădere în industria filmului, afirmă că au nevoie de teatru pentru a se regenera. În ce mă privește — subliniază Raddatz — situația este exact inversă. Eu am nevoie de cinema. Trebuie să repet îndelung pe scenă pentru ca efectele pe care scontez să fie receptate pînă în ultimul rînd de scaune al sălii. În fața camerei de filmat, mă simt imediat la largul meu și în rol. La teatru mă încearcă din cînd în cînd unele reticențe. În fața camerei de filmat, pot merge pînă la capătul personajului. Și aceasta mă fascinează».

Carl Raddatz nu-i absolvă pe mulți dintre realizatorii astăzi la modă, și o spune franc: «Desigur că există printre ei și oameni serioși care muncesc din greu.

Dar cei mai mulți dintre ei, și treaba asta este valabilă și pentru mulți dintre regizorii de teatru — nu fac altceva decît să se regizeze pe ei înșiși. În acest mediu domnește un narcisism înspăimîntător. Altădată realizatorii își iubeau actorii. Astăzi, nu se iubesc decît pe ei înșiși și poate ideile lor. Interpretul — pentru ei — nu este decît un ins oarecare pe care-l poți manipula cum vrei».

Iată o imagine care devine cadru de referință pentru Elena Solovei

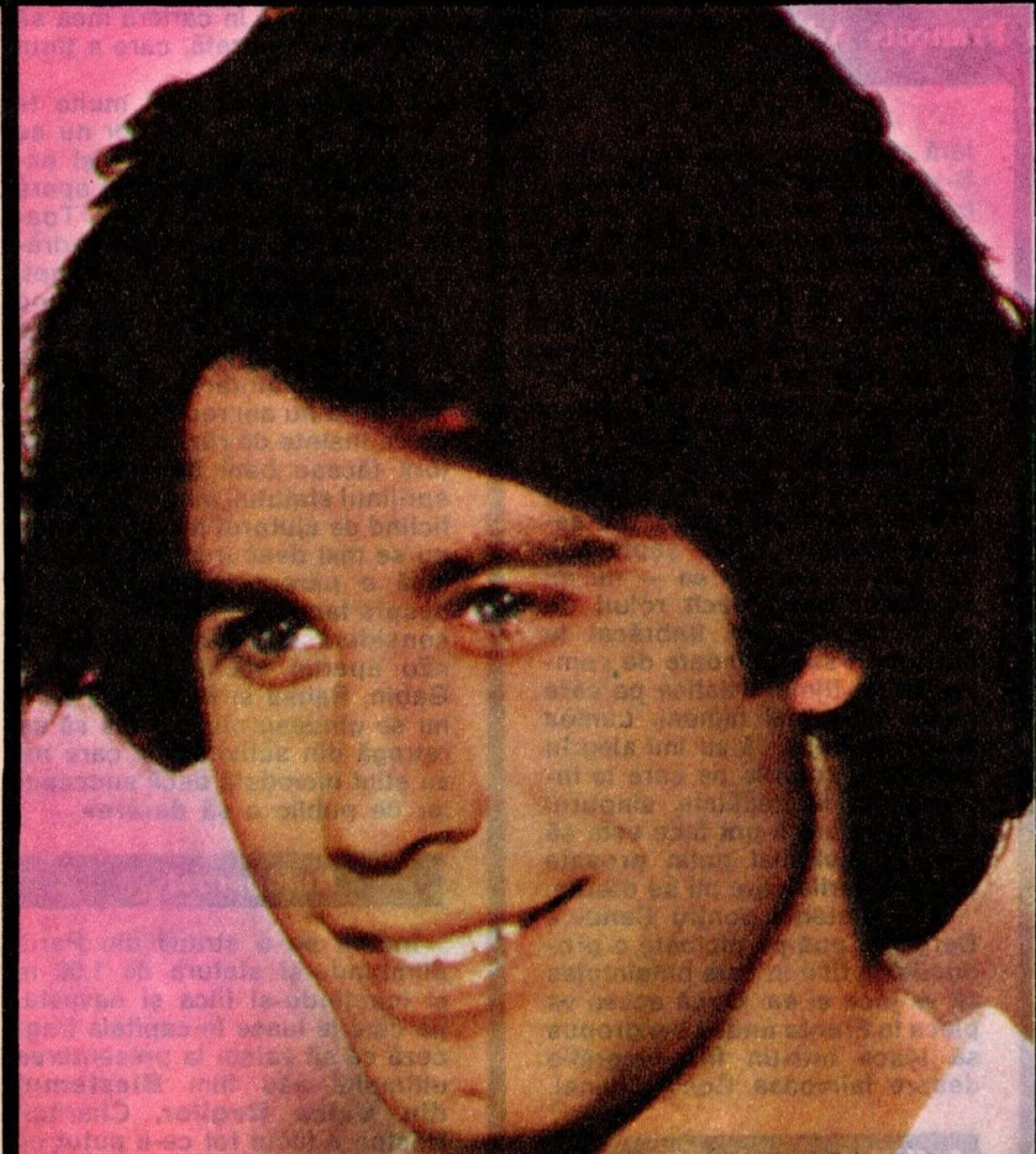
Ultimul Truffaut...

...se cheamă, după cum știți, **Ultimul metrou.** Filmul și-a început cariera pe ecrane, comentariile și-au început lungul lor periplu, dar dincolo de succesul sau insuccesul de public și de critică, vocea realizatorului nu trebuie uitată, mai ales cînd ea face sinteza propriilor căutări cinematografice: «Genul meu cel mai obișnuit este comedia dramatică, acea povestire în care lucrurile vesele se amestecă cu altele triste, fără să știi prea bine în ce parte înclină balanța. **Ultimul metrou** aparține acestui gen. Prin structură, filmul se apropie de **Noaptea americană.** Povestirea se desfășoară în culisele unei lumi de actori, iar cinci sau șase dintre personaje au o întindere și o importanță aproape egală. De asemenea în **Ultimul metrou** descoperi unitatea clasică de timp, de loc și de acțiune, atît de iubită de francezi. Tonul general este însă mai puțin destins decît cel din **Noaptea...**, pentru că întreaga povestire se petrece în timpul ocupației, în 1942, ceea ce impune o anume atmosferă și un suspens politic». Povestea, o reamintim, este aceea a unui teatru parizian din timpul ocupației. Este vorba de teatrul Montmartre. Animatorul acestuia a trebuit să părăsească în grabă Parisul în fața înaintării naziste, el fiind evreu german. Soția sa, pe care el a știut s-o transforme în actriță, deși se ocupase doar de modă, a preluat conducerea acestui teatru ducînd, de fapt, o adevărată bătălie.

Între ironie și frumusețe

O tînără realizatoare australiană, Gillian Armstrong, s-a impus atenției publicului și criticii internaționale, printr-un film care pledează pentru dreptul femeii de a se realiza prin forțe proprii în viața socială, de a-și demonstra aptitudinea pentru orice responsabilitate pe care colectivitatea o poate încredința unei femei, fără nici o discriminare. Afirmația aceasta categorică pe care filmul regizoarei Armstrong o face poate părea pe alte meridiane curioasă, nu însă și pentru lumea în care trăiește autoarea și în care operează încă tot felul de prejudecăți și reglementări ce situează femeia pe un plan de inegalitate civică. Filmul Gillianei Armstrong poartă un titlu foarte mobilizator **Caddie, o femeie își croiește drumul în viață.** Filmul ei, cum și-l caracterizează singură, este o privire cînd ironică, cînd entuziastă și întotdeauna purtată peste frumusețea peisajului australian unde își situează întreaga povestire.

Din categoria actrițelor de care ecranul francez are nevoie întotdeauna și face multă vîlvă — Annicée Alvina



Pentru John Travolta noul deceniu a început cu un declin

Un serial neobișnuit

După primele episoade prezentate pe micile ecrane franceze ale serialului **Anna Karenina** realizat de studiourile de televiziune ale BBC-ului, comentariile presei sînt aproape unanim entuziaste. Unul din critici spunea răspicat: «Este unul din acele miracole pe care le săvîrșește din timp în timp televiziunea britanică, atunci cînd abordează marile subiecte. Să nu uităm, de pildă, **Forsyte Saga.** În asemenea împrejurări, serialele BBC-ului sînt cele mai bune din lume».

Anna Karenina a stîrnit de la bun început interesul spectatorilor prin știința cu care capodopera tolstoiană este respectată în spirit, dar fără ca aceasta să ducă la o docilă ilustrare filmică, ci la o redimensionare cinematografică. La acestea se adaugă o frumusețe a imaginii, o știință a montajului, și în primul rînd, o imensă subtilitate și un mare adevăr interpretativ. Vom aminti că în rolul Annei Karenina evoluează o foarte pre-

→

Filmul *Dantelăreasa* (văzut pe ecranele noastre) a schimbat cursul carierei Isabellei Huppert (aici în *Întoarcerea la iubita de odinioară* de Jean François Adam)

ţuită actriţă din tînăra generaţie Nicole Pagett.

Un memento al maestrului

Mario Monicelli vorbeşte rar, nu agreează interviurile şi cînd acceptă totuşi să facă o declaraţie este doar atunci cînd ţine să precizeze anumite lucruri. Pentru că se vorbise că Monicelli ar avea de gînd să se îndepărteze de anumite probleme vii ale zilei în filmele pe care le va face de aici înainte, el a ţinut să spună: «Toate filmele mele au un aspect politic sau social, pentru că sînt înscrise în realitatea italiană. Trebuie să spun însă că eu nu fac aceasta într-un fel anume, este realitatea însăşi care mi le impune. De exemplu, în filmul **Un burghez mic, mic de tot** în care-l arătam pe Sordi răpus de agresivitatea generală, tema este teribil de actuală, pentru că acest climat de violenţă şi de confuzie domneşte pretutindeni şi el împiedică pînă şi activitatea cineaştilor. Am întotdeauna grijă să nu pierd din vedere realitatea. Este de datoria tinerilor realizatori să privească cu multă atenţie şi profunzime adevărul zilei de astăzi şi să ţină seama de el în creaţia lor. Altminteri, un cinematograf desprins de adevărul cotidian, este sec.»

Eterna nemulţumire

Trecînd din film în film, dar fără mari satisfacţii, Jacqueline Bisset a ajuns să termine recent o poveste de război în care a evoluat alături de Laurence Olivier. Filmul însă este, după avizul general, mai degrabă un insucces de public şi vine după un alt evident insucces de public, **Ziua de la sfîrşitul lunii** unde-l avusese ca partener pe Paul Newman. Rolul cel mai bun — îşi aminteşte Jacqueline Bisset — i-a fost încredinţat de Truffaut în **Noaptea americană**, dar asta se întîmpla acum şapte ani. «Astăzi — declară ea — nu mi se mai propun decît roluri de manechin de lux, îmbrăcat la case mari sau rolişoare de compoziţie în filme artistice pe care nu le vede mai nimeni. Lumea crede probabil că eu îmi aleg în mod liber rolurile pe care le interpretez. În realitate, singurul lucru pe care îl pot face este să aleg pe cele mai puţin proaste dintre rolurile care mi se oferă».

Din prietenie pentru Candice Bergen a pus pe picioare o producţie de film în care bineînţeles că va juca şi ea. După aceea va pleca în Franţa unde i s-a propus să joace într-un film-biografie despre faimoasa Coco Chanel.

Activitate semicentenară

În vîrstă astăzi de 73 de ani, Tino Rossi nu face un bilanţ, ci ţine să aducă doar unele precizări. Prima dintre acestea sună ca un crez: «Nu e deajuns să intri în scenă, mai trebuie să şi ieşi...» Tino Rossi s-a lansat prin voce acum o jumătate de secol, cinematograful l-a preluat imediat cu voce cu tot şi filmele cu Tino Rossi au făcut carieră la marele public de pe toate meridianele. Şi totuşi, insatisfacţia apare chiar şi în cazul lui: «Întotdeauna am fost sub posibilităţile mele, dar mă gîndesc că poate de aceea am şi rezistat atît — declară el astăzi, cînd n-a încetat să lucreze şi pregăteşte, e drept, nu roluri pentru film, ci doar turnee muzicale. Noul lui recital se va intitula: «Cîntece de dragoste de totdeauna», dar şi acest recital i-a fost inspirat tot de un film, adică de un serial care a rulat pe micile ecrane franceze, intitulat «Doamnele de pe litoral».

Tino Rossi este un artist foarte lucid. El a privit întotdeauna în jur şi — cum se spune în branşă — s-a orientat în conjunctura artistică. «De exemplu, în momentul Yeye-ului, mi-am spus că ar fi stupid să încerc să scuip contra vîntului. Nu era să mă iau la trîntă cu nişte tineri de 18 ani. Am acceptat aşadar pentru prima oară în cariera mea să apar într-o operetă, care a ţinut afişul doi ani!»

Cît priveşte filmele, multe la număr, nici în privinţa lor nu se arată foarte satisfăcut, deşi astăzi nu mai are de gînd să apară pe platou. «Eram catalogat. Toate fetele trebuiau să se îndrăgostească de mine şi, de fapt, mie mi-ar fi plăcut să mai joc şi altfel de roluri. Am părăsit de bună voie studiourile de filmare o dată cu înaintarea în vîrstă şi pentru că nu am reuşit să înţeleg de ce înainte de război producătorii făceau bani fără să ceară sprijinul statului, iar astăzi beneficiind de ajutorul pentru cinema nu se mai descurcă deloc!» Are însă o părere foarte... precisă despre familia de actori din care consideră el că ar face parte: «Eu aparţin vechii şcolii a lui Gabin, Raimu şi Fernandel care nu se gîndeau nici o clipă să se retragă din activitate şi care nu au ştiut niciodată dacă succesul lor de public o să dureze».

Autoportret

Întîlnit pe o stradă din Paris plimbîndu-şi statura de 1,96 m şi însoţindu-şi fiica şi nevasta, pe care le luase în capitala franceză ca să asiste la prezentarea ultimului său film **Blestemul din Valea Regilor,** Charlton Heston a făcut tot ce-a putut ca să evite ziariştii. Unul dintre aceştia a reuşit totuşi să-l oprească o clipă şi altă introducere mai bună n-a găsit decît să se minuneze de tinereţea lui. (Se ştie că Heston are un băiat de 25 de ani şi o fiică de 18). În faţa unei asemenea introduceri, actorul şi-a schiţat un scurt portret și a plecat mai departe: «Eu fac parte din spița americanilor din Middlewest, zdraveni ca niște tăietori de lemne».

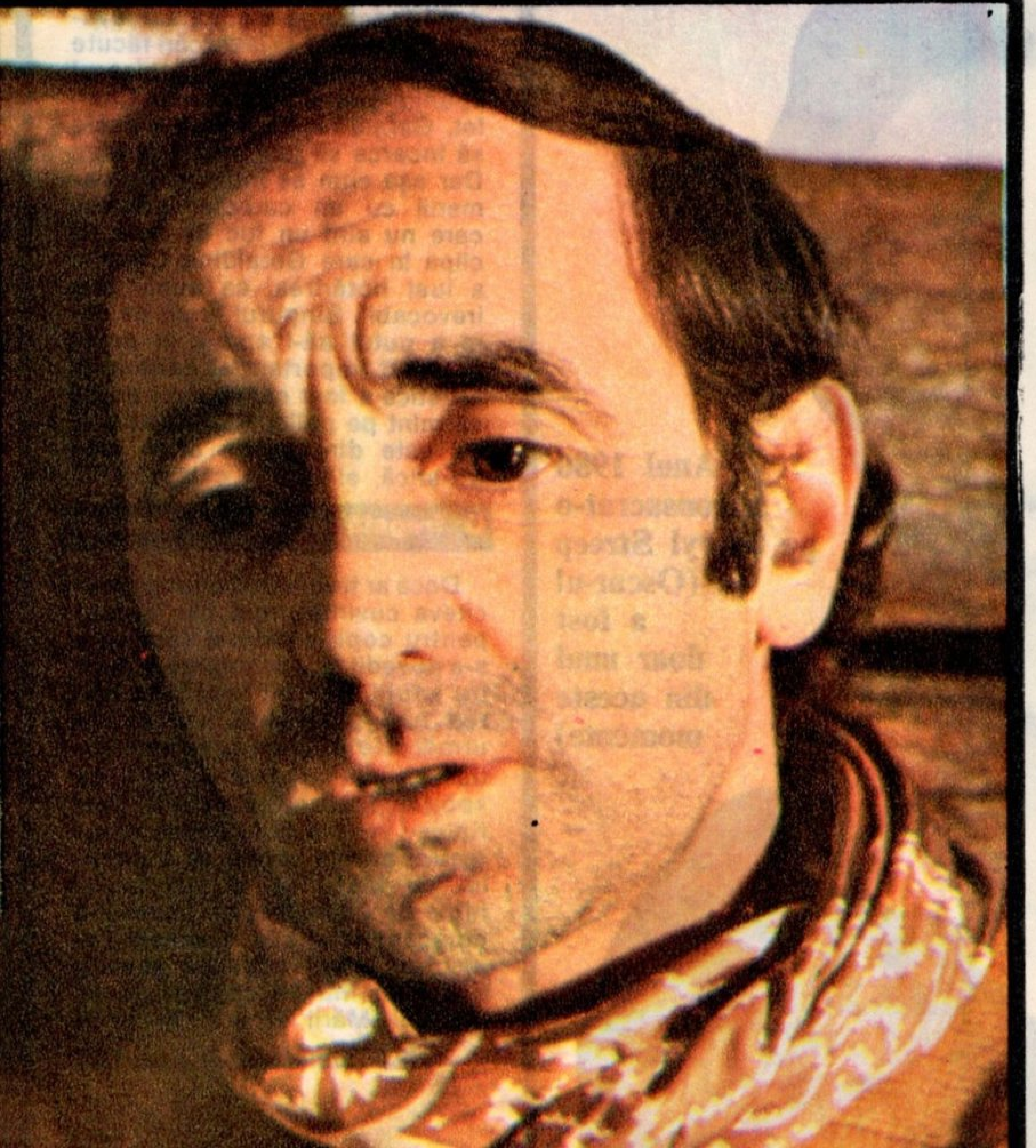
De pe stadion pe platou

Un asemenea salt nu poate face decît Pele, fostul rege al balonului rotund, căruia i-a intrat în cap să înceapă o nouă carieră, în cinematograf. Numai că Pele nu vrea să fie doar o apariție în film, ci să și joace, și dacă se poate — la fel de bine ca pe stadion. Asa încît a început să ia lecții, foarte grăbit, foarte preocupat și silitor ca un școlar cu coechipierii lui de film Sylvester Stallone și Michael Cain. Filmul în care vor apare toți trei și încă alții, va fi însă tot despre fotbal, dar la filmare marele maestru este John Huston care semnează regia și care cum se poate presupune, îi învață pe toți trei ce se face cu un balon rotund pe un platou de filmare.

Profesoara de franceză...

...este Annie Girardot într-un film recent terminat pe platourile hollywoodiene și intitulat **Cît e noaptea de lungă**. Pentru Annie Girardot, acesta este primul contact cu platoul american, dar după cum se subînțelege din declarațiile ei, nu este începutul altei cariere ci doar un intermezzo. «Eu nu vorbesc englezește. Din fericire, rolul pe care-l joc aici este acela al unei profesoare de franceză, și asta mi-a prilejuit să joc pentru prima oară într-un film american... De altfel este vorba de un rolișor, dau lecții de conversație unei tinere americane care este foarte tristă pentru că a înșelat-o soțul. Am acceptat totuși rolul, pentru că «rivala» este Barbra Streisand, în timp ce Gene Hackman apare în rolul soțului și faptul de a juca alături de un asemenea actor, chiar și numai cîteva minute merita experiența. Vrei sau nu vrei, trebuie să admiți că el este unul dintre cei mai mari!» În ce privește rolul ei, Girardot a ținut să facă unele destăinuiri care țin mai mult de arta actorului în genere: «Cînd trebuie să dai viață unui personaj, te poți înșela de multe ori. Vrînd întotdeauna să faci cît mai mult, ți se întîmplă să optezi pentru ceva care nu-ți merge deloc. Or, ceea ce-mi place la acest rolișor pe care-l joc aici, este faptul că e vorba de un personaj aidoma felului meu de a fi, de a vorbi și de a mă purta... Îmi place acest personaj pentru că e o ființă omenească și asemenea personaje, a căror viață este de fapt un cumul de lucruri diferite, sînt foarte adevărate. Eu nu înțeleg pe aceia care susțin că trebuie să pui o barieră între viața ta și restul. În ce mă privește, munca face parte din viața mea. Fiica mea face parte din viața mea. Mediul înconjurător face parte din viața mea. Și cred că trebuie să ajungem să comunicăm ceva ca ființe umane, pentru că altfel este de prisos să mai facem meseria pe care-o facem».

«Visez să joc într-un film bun» spune Charles Aznavour care nu de succese duce lipsă



Impas pe Manhattan

Ultimul film al lui Woody Allen care, deși n-ar mai avea încă mult de tras, nu are un titlu, se află însă într-un grav impas. Comentatorii spun că, deși povestea este neînchipuit de frumoasă și de woodyallenescă, mult așteptată de toată lumea, totuși filmările s-au suspendat din motive financiare. Alte voci spun că ar fi cazul să se re-filmeze aproape tot ce s-a filmat pînă acum. Și pentru că misterul persistă asupra acestei noi realizări a lui Allen, trebuie amintit că în această poveste fără titlu deocamdată, erau angajați între alți actori, Charlotte Rampling, Marie-Christine Barrault și Jessica Harper. Pînă la jumătatea filmului bugetul inițial fusese depășit. Aceasta era știrea cea mai fermă.

Biografia... interpretei

Toată lumea credea că știe totul despre Sophia Loren, pentru că ea a fost unul din subiectele de preferință ale unei anumite prese care din asta trăia, o presă care scria mai mult despre viața actorilor și mai ales a actrițelor, decît despre filmele propriu-zise. Sophia Loren în ascensiune, Sophia Loren actriță consacrată, Sophia Loren soție, mamă etc. — toate subiecte de un succes facil. Se părea așadar că s-a spus totul despre Loren. Sau aproape totul. Pentru a lămuri tocmai această mică marjă de incertitudine, acest «aproape totul», Sophia Loren a scris ea însăși povestea intitulată «Steaua norocoasă». Actrița povestește cum a ajuns ea de fapt la Roma și cum a început să facă film. Dar rezumate atît de aspru, întîmplările par foarte simple și lipsite de piedici. Filmul se referă bineînțeles și la viața mamei ei, dar care n-a ac-

→

«Mă gîndesc tot mai mult să optez pentru regie» — mărturisește Jean-Louis Trintignant

Anul 1980 a consacrat-o pe Meryl Streep (Oscar-ul a fost doar unul din aceste momente)

ceptat în ruptul capului să fie numită sau ca lumea să înțeleagă că este vorba despre ea în acest film, așa încît s-o lăsăm pe Sophia Loren însăși să povestească ce este «Steaua norocoasă»:

«Este un detaliu autobiografic care l-a interesat pe producătorul Mel Stuart și se referă, binențeles, la perioada în care am văzut lumina zilei (m-am născut în 1934), dar mama mea nu a vrut să audă să o numesc direct. Totuși, în film, așa cum s-a întîmplat în viața, mama mea era foarte îndrăgostită de tatăl meu, dragostea lor era reciprocă, așa încît «Steaua norocoasă» este o minunată poveste de dragoste, chiar dacă la început tatăl meu a avut multe ezitări în ce privește dragostea lui pentru mama. După nașterea mea, mama a ținut totuși — era ideea ei fixă — să încerce să facă cinema, pentru că nu putea să uite cît de mult semăna ea cu Greta Garbo. Filmul pe care l-am făcut este într-un fel un omagiu pe care i-l aduc ei, pentru că ea m-a încurajat și m-a împins să fac cinemą. Mulțumită ei am putut ajunge la Roma și am putut să intru în viața platourilor de la Cinecittá».

Moștenire artistică

După foarte multe ezitări și după îndelungă meditație, șovăieli, consultații și încercări făcute în compania soțului ei, regizorul spaniol Saura, fiica marelui Charlot, Geraldine Chaplin, s-a decis să încerce să facă regie de film. Dar așa cum se întîmplă cu oamenii cu un caracter special, care nu sînt un foc de paie, în clipa în care Geraldine Chaplin a luat hotărîrea, ea suna deja irevocabil. Singurul lucru pe care a putut să-l spună în acest moment important al carierei ei artistice a fost că: «nu voi putea să mint pe peliculă și că adevărul este dincolo de orice idee artistică, el este o călăuză».

O fregată pe Marea Neagră

Dacă ar trebui caracterizat prin cîteva cuvinte, noul film bulgar pentru copii și tineret (dar care s-a dovedit plin de interes și pentru adulți) film intitulat **S-ar părea că-i o fregată**, am spune următoarele: aventuri, romantism, situații vesele și pline de spontaneitate. Realizatorul Petr Kaicev se află la al doilea lungmetraj artistic, după ce a debutat cu **Bătrînul** și mai multe filme de scurt-metraj. Împreună cu scenaristul său Atanasie Țenev, au situat acțiunea acestui film alert într-un colțișor de pe litoralul Mării Negre, în plină

(Continuare în pag. 192)

După *Cei din Mogador* Brigitte Fossey spunea că «un serial te epuizează». Dar acum se pregătește pentru încă unul

Mondotelex

● **Regizorul finlandez Mikael Wahlforss** a realizat pe platourile din Helsinki un film despre lupta brigăzii internaționale în Spania, în timpul războiului civil. Filmul reia momentul de mare patriotism și entuziasm popular stîrnit de eroismul brigăzii internaționale pe frontul împotriva franchiștilor, dar nu se oprește doar la aspectul luptei de pe front, ci încearcă să aducă și viața și participarea oamenilor dinapoia frontului.

● **În cadrul unei coproducții** dintre studiourile DEFA din R.D.G. și studiourile «Gorki» din Moscova, regizorul Serghei Gherasimov realizează transpunerea pe ecran a romanului lui Tolstoi, «Petru I». Printre interpreți întîlnim pe Dimitri Solotuhin, pe Peter Reusse, Tamara Makarova, Helmut Schreiber.

● **«Casa Bernardei Alba»**, binecunoscuta piesă a lui Federico Garcia Lorca, se află în centrul atenției lui Luis Bunuel, care a scris un scenariu pe care îl transpune pe peliculă cu Sophia Loren în rolul principal. Filmările vor avea loc în Spania dar o parte din ele vor fi realizate în Mexic.

● **Binecunoscutul regizor grec** Theo Angelopoulos realizează pe platourile din Atena un film despre Alexandru cel Mare. Este pentru prima oară cînd Angelopoulos conduce o superproducție care a presupus contribuția cineaștilor greci, italieni și a unor producători din Republica Federală Germania. Rolul principal a fost atribuit actorului italian Brizio Montanaro.

● **Ora fiicelor** se intitulează filmul realizat la DEFA de regizorul Erwin Stranka, cu Ursula Karusseit în rolul principal. Este povestea unui tată văduv care-și crește cele patru fiice, dar rezumată atît de strict povestea n-ar spune prea mult. Cînd s-a decis s-o transpună pe ecran, regizorul a pornit însă de la ideea că cele patru fiice pun fiecare în parte altă problemă tatălui lor.

● **Ragtime** este titlul filmului la care lucrează în prezent Milos Forman și nu este vorba doar de o modă muzicală, ci de vremea ei, pe care și-a propus s-o reînvie regizorul și mai ales despre un anumit spasm al acelei epoci, explozia gangsterilor din Chicago. În rolul principal al unui gangster apare una din figurile proeminente ale Hollywoodului dintre cele două războaie; James Cagney.

● **Nu incendiați pămîntul nostru** se intitulează un lung documentar realizat de regizorii Gitta Nickel și Niko Pawloff, documentariști din R.D.G. Ei au pornit de la momentul Hiroșima ale cărui semnificații le transformă într-un memento adresat omenirii.

● **Kojak din Budapesta** realizat de Sandor Szalkai este un film satiric dar și de suspens în care surpriza o produce interpretul, Laszlo Inke, uluitor de asemănător cu originalul.

● **Fata din Mușel,** filmul regizorului ceh Jiri Svoboda, după un roman de Jarmila Koralova, se situează printre cele mai prețuite pelicule despre și pentru copii realizate în acest an de studiourile din Praga. În rolurile principale apar Dita Kaplanova, Dana Medricka și Peter Bosak.

● **Marea** se intitulează filmul realizat de Gérard de Sienne, cu Marina Vlady și André Pousse în rolurile principale. Filmul aduce în prim-planul atenției o problemă mult dezbătută în ultimul timp în Franța, aceea a înapoierii unor așezări din Bretagne, în film fiind vorba despre un port breton care nu arată mult schimbat față de propria lui imagine de la începutul acestui secol.

● **Viața pescarilor** a inspirat, pe de altă parte, regizorului polonez Zbigniew Kuzminski, pelicula intitulată **Johan și crabii**, avînd în rolul principal pe Jan Nowiki.

■

(Urmare din pag. 190)

vară. Aici, amatorii de pescuit submarin sînt numeroși, dar spre surpriza lor și a celor din jur, cîteodată ei scot din adîncul apelor fragmente de amfore, cîteodată chiar o amforă întreagă, care poartă urmele multor secole. Asemenea aventuri ale cunoașterii stîrnesc interesul tuturor celor din jur, imaginația se înfierbîntă și se creează chiar o psihoză a descoperirilor arheologice. Autorii filmului inserează pe acest fundal un joc pasionant, un fel de «anchetă» la care iau parte un profesor, doi copii gemeni, de fapt niște băiețași în vîrstă de zece ani, plini de energie și de imaginație, un grup întreg de copii dintr-o colonie de vară în frunte cu profesorul lor ca și un enigmatic căpitan de cursă lungă care conduce investigațiile temerarilor exploratori. Se spune despre acest film că este captivant pentru tinerii spectatori care intră imediat în atmosfera lui, dar și pentru părinții lor, cărora le face o imensă plăcere să retrăiască visurile tinereții.

Școala monteur-ului

În Canada există o asociatie a monteuri-lor de film care se arată preocupată de condițiile de pregătire și de afirmare a membrilor ei, ambele aceste condiții fiind deosebit de anevoioase în genere în producția de film din lume. Intr-o scrisoare adresată producătorilor din Canada, această asociație ține să mulțumească acelor producători «al căror curaj și viziune mai largă au permis unor monteuri să demonstreze că pot lucra într-un film artistic de lung-metraj fără ca aceasta să comporte mari riscuri pentru cei care au finanțat filmul. În felul acesta — se spune în scrisoare — ei au acumulat experiență ce va fi de bun augur pentru viitorul filmului canadian și pentru cei care sînt preocupați de viitorul industriei cinematografice din Canada». Problema formării unui monteur de film este dintre cele mai delicate dar, din păcate, și mai anonime dintre multele probleme legate de soarta unui film. Monteur-ul este unul dintre principalii colaboratori ai realizatorului, iar meseria aceasta necesită, pe lîngă o profundă cunoaștere a filmului ca artă, un simț special pentru ritmarea unei povestiri pe peliculă. Mulți dintre marii regizori ai lumii nu reușesc să stabilească o înțelegere artistică cu monteurii și de aceea, în ultimă instanță, mînuiesc ei înșiși foarfecile provindentiale.

Revenire sonoră

Cînd este vorba despre o asemenea revenire, primul gînd te conduce inevitabil la Liz Taylor. Și chiar despre ea este vorba. După un mic accident în jurul căruia s-a făcut mare vîlvă, fosta vedetă a filmului americano-englez, cu zgomotoasa vîlvă făcută în jurul existenței ei pe vremea cînd era măritată cu Richard Burton, a revenit pe platouri, e drept, fără să facă declarații pline de pasiune pentru arta filmului. «N-am să pretind — a ținut ea să precizeze — că am cinematograful în sînge și că nu sînt în stare să trăiesc în afara lui, că viața mea ar fi frustrată fără cinema. Cred însă că dispun astăzi de o anumită experiență care m-a și determinat să mă întorc la film. Dealtfel, sînt incapabilă să trăiesc mai multe luni fără să fac totuși ceva. Sînt capabilă chiar să consimt la unele sacrificii pentru a face ceva de valoare!» Spiritul conciliant și generozitatea arătată artei de către Liz Taylor nu au surprins pe cei care au ascultat-o, pentru că nu modestia a fost păcatul ei de pînă acum.

Povești de dragoste

Dragostea se poartă foarte bine ca subiect de film. **Love story**, mult discutatul dar și mult vizionatul film, a făcut școală, deși dintotdeauna în film, în teatru și în literatură terenul afectiv a fost la mare preț. În prezent, regizorul Bryan Forbes trage ultimele cadre la un film intitulat **Îndrăgostiții de duminică**, Duminicalul înamorat va fi Roger Moore, iar alături de ei vor apare Lynn Redgrave, Lino Ventura, Ugo Tognazzi. Se pare că **Îndrăgostiții de duminică** va deveni chiar serial, atrăgînd colaborarea regizorală a lui Eduardo Molinaro și Dino Risi

Tot de dragoste

Televiziunea scoțiană, de astă dată, va produce un scurt serial (doar două, trei serii), inspirat de o mică afacere sentimentală — asupra căreia s-a păstrat destulă vreme secretul — din viața reginei Victoria. În rolul reginei urmează să apară actrița Hannah Gordon, iar Sean Connery va fi personajul asupra căruia a planat atîtea decenii tabu-ul. Responsabilul scoțian al acestui serial a vorbit despre această inițiativă cinematografică cu un evident umor local: «Nu ne propunem să arătăm dacă între cele două persoane a existat ceva. Dar nici că n-a existat. Oricum, regina Victoria nu s-ar arăta încîntată».

Economisind prin
CONTUL CURENT PERSONAL
Vă asigurați plata serviciilor pentru
TELEFON
RADIO
TELEVIZOR
?
CASA DE ECONOMII ȘI CONSEMNAȚIUNI
CEC
1864

I. C. S. ÎNTREPRINDEREA DE STAT METALO-CHIMICE CONSTANȚA

pune la dispoziția cumpărătorilor o gamă variată de:

- jucării mecanice
- păpuși
- articole cosmetice
- bijuterii

și alte articole
pentru cumpărătorii
din Constanța
și oaspeții litoralului

COOP

VIZITAȚI UNITĂȚILE TURISTICE ALE COOPERAȚIEI DE CONSUM

Hanul Soveja este situat în stațiunea cu același nume, într-o zonă deosebit de pitorească din munții Vrancei, la peste 700 m altitudine. În tot cursul anului, unitatea oferă condiții de cazare dintre cele mai bune, în camere cu două și trei paturi. La restaurantul hanului se prepară gustoase mîncăruri specifice bucătăriei vrîncene. Turiștii care poposesc la han, au posibilitatea să facă frumoase excursii în împrejurimi

Hanul Monteoru este amplasat într-o pitorească zona cu livezi și păduri de fag, în stațiunea balneoclimaterică Sărata-Monteoru din județul Buzău, renumită prin apele sale cu proprietăți curative. Hanul dispune de locuri de cazare în camere cu confort modern și în căsuțe tip camping, precum și de un restaurant, o cramă și o cofetărie.

Hanul Tibiscum, situat la intrarea în orașul Caransebeș, pe malul rîului Timiș, dispune de un restaurant cu o capacitate de 80 locuri la mese, precum și de o cramă. Pentru cazare, hanul are 36 de camere (a cîte 2 locuri fiecare), cu încălzire centrală, 10 căsuțe tip camping, spații pentru instalat corturi și pentru parcare auto.

Cei care doresc să rețină locuri la unitățile turistice ale cooperației de consum din întreaga țară se pot adresa AGENȚIEI DE TURISM A COOPERAȚIEI DE CONSUM. care se află în holul casei de bilete a Sălii Palatului, telefon: 14 52 09.

Constanța prezent și viitor

ICSAP
ÎNTR. COMERCIALĂ DE STAT PENTRU ALIMENTAȚIE PUBLICĂ CONSTANȚA

Constanța nu reprezintă numai placa turnantă a litoralului românesc, ci — prin obiectivele sale turistice–și locul de sejur pentru turiștii veniți de pe întregul cuprins al României sau din cele mai îndepărtate țări ale lumii. Iată de ce organizarea rețelei de alimentație publică ocupă un loc important pentru autoritățile locale, pentru toți cei ce doresc să asigure permanentizarea turismului de sejur sau de croazieră în acest colț de țară.

Parcurgînd unitățile întreprinderii comerciale de alimentație publică: restaurante, cantine-restaurant, restaurante-expres sau bufete, ești plăcut impresionat de bogăția și varietatea sortimentelor culinare pe care ți le oferă, de ambianță și amabilitatea personalului. Toate acestea la un loc te determină a le considera nu numai niște locuri care să-ți ofere masa,ci și ca niște locuri de divertisment, de odihnă și relaxare care vin să completeze în mod armonios gama de activități distractive pe care litoralul românesc ți-o oferă cu multă dărnicie. Toate acestea îți oferă plăcuta ocazie de a constata realitatea proverbului românesc: «omul sfințește locul».

Încercînd a pătrunde în miezul acestei realizări plăcute, am luat legătura cu tov. Tripceff M., director, Popovici Virginia, director adjunct al I.C.S.A.P. Constanța și inginer Ungureanu Dumitru șef al serviciului de producție, care cu modestia ce caracterizează pe omul a cărui singură preocupare este munca și al cărui singur scop este să realizeze tot mai mult și tot mai bine, ne-au relatat că totul pornește de la modul în care este organizată munca în cadrul rețelei de alimentație publică, de la necesitatea de a imprima un conținut bogat, interesant, atractiv și neapărat eficient. Alegerea oamenilor, instruirea și perfecționarea pregătirii acestora a fost o altă latură a preocupării colectivului de oameni ai muncii din conducerea rețelei unității economice. În centrul atenției noastre a stat grija permanentă de a organiza unitățile noastre de asemenea manieră, încît fiecare din ele să ofere turiștilor, clientela noastră potențială, condițiile specifice modului lui de existență, condiții fără de care omul nu se poate simți în mediul său specific. În același timp, în rețetele culinare, în serviciile oferite, am căutat să îmbinăm armonios specificul local cu specificul aparținînd grupării etnice, căruia turistul consumator îi aparține.

Într-un cuvînt, conducerea I.C.S.A.P., în-

tregul personal muncitor s-a străduit să imprime unităţilor lor un conţinut nou constănţean. Pentru îmbunătăţirea reţelei comerciale s-au utilizat metode ştiinţifice de cunoaştere în scopul asigurării unei dezvoltări armonioase şi atotcuprinzătoare. Astfel, au fost realizate o serie de sondaje de opinie, prelucrarea lor prilejuind fiecărui şef de unitate în parte, fiecărui lucrător comercial din cadrul unităţii şi conducerii întreprinderii, în ansamblu, o cunoaştere mai cuprinzătoare a celor mai importante aspecte ce trebuie să fie luate în consideraţie, în desfăşurarea în continuare a activităţii.

Acţiunile întreprinse au ajutat la o mai bună rezolvare a problemelor de specialitate şi ideile desprinse din concluziile trase au determinat o ridicare a nivelului de pregătire profesională şi practică.

Folosind posibilităţile existente în Municipiul Constanţa, I. C. S. A. P., cu ajutorul nemijlocit al autorităţilor locale şi al Direcţiei Comerciale a Municipiului Constanţa, a acordat şi acordă o deosebită atenţie formării şi perfecţionării pregătirii profesionale a lucrătorilor din reţeaua de alimentaţie publică. Se are în vedere faptul că în perioada sezonului estival în reţeaua I. C. S. A. P.-ului muncesc peste 2 800 de lucrători, dintre care cca. 300 sînt lucrători sezonieri, precum şi faptul că din cadrul personalului permanent un număr mare îl reprezintă lucrătorii cu vechime în reţeaua de alimentaţie publică, care prin experienţă şi exemplul lor influenţează în mod pozitiv atît tineretul cît şi lucrătorii sezonieri în direcţia desăvîrşirii pregătirii lor profesionale pentru a deveni lucrători de nădejde ai reţelei de alimentaţie publică.

În cadrul acţiunii de perfecţionare a pregătirii profesionale sînt cuprinşi peste 1 000 de lucrători, din care 350 de lucrători la cursurile de limbi străine. 245 de lucrători la cursurile de calificare iar restul în cadrul cursurilor de bună servire cu caracter general.

Pentru stimularea perfecţionării profesionale a fost organizat concursul «Cel mai bun lucrător din reţeaua de alimentaţie publică» la care au participat un mare număr de cadre din reţea. Rezultatele obţinute au fost bine cotate, situînd personalul întreprinderii la nivele superioare personalului muncitor din alimentaţia publică din alte judeţe.

O consecinţă directă a măsurilor întreprinse a determinat în ultimii ani o creştere a desfacerii producţiei culinare, la care ponderea o deţin vînzările de mîncăruri gătite, de produse de cofetărie, patiserie şi simigerie. Liniile de autoservire care funcţionează desfac 25% din mîncăruri, satisfăcînd cerinţele consumatorilor. Prin aceste linii de servire numărul sortimentelor comercializate zilnic este de 65, din care peste 65% sînt realizate din materii prime care îndeplinesc cerinţele unei alimentaţii raţionale, adică au la bază legume, orez, ouă, paste făinoase, peşte, păsări, etc. Creşterea ponderii produselor culinare în totalul desfacerilor trebuie pusă în legătură cu diversificarea sortimentelor, calitatea preparatelor de bucătărie, cofetărie, patiserie şi a preparatelor de tip gospodina realizate în laboratoarele întreprinderii pe baza reţetelor tradiţionale, cu specific dobrogean, solicitate atît de către localnici cît şi de o mare parte a turiştilor ce vizitează litoralul.

Cu bune rezultate în unităţile de alimentaţie publică constănţene a fost introdusă şi desfacerea preparatelor culinare în sistem «Catering», mai ales în perioada sezonului turistic, precum şi aprovizionarea cu legume curăţate.

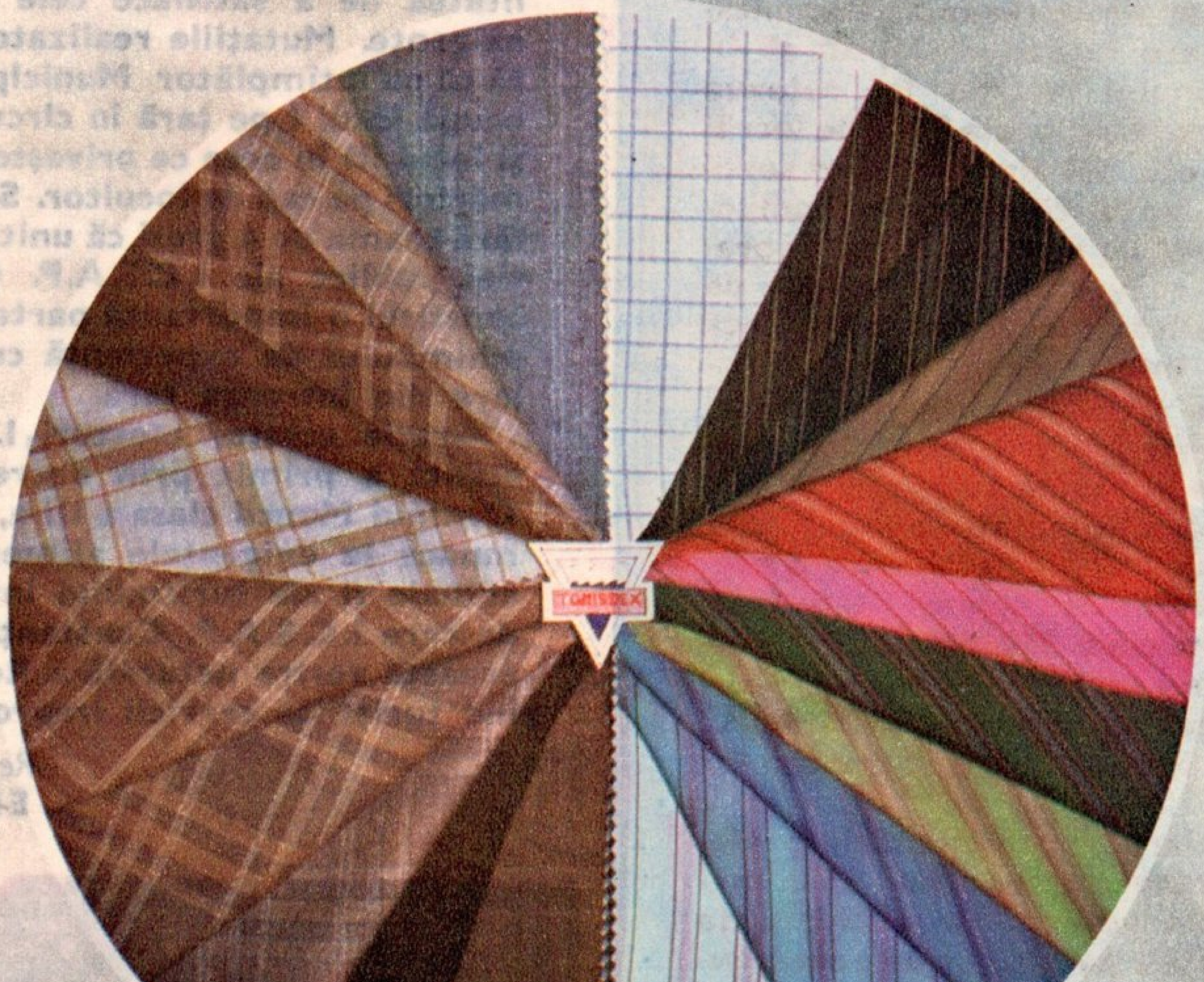
Acest fapt asigură satisfacerea în mai bune condiţii a necesităţilor sporite de consum în timpul sezonului estival. Din informaţiile furnizate de către tov. Popovici Virginia director adjunct al I. C. S. A. P. Constanţa, se desprind profundele mutaţii realizate în fizionomia acestui sector astăzi în posibilitatea de a satisface cele mai profunde exigenţe. Mutaţiile realizate demonstrează că nu întîmplător Municipiul Constanţa, ocupă locul I pe ţară în circulaţia turistică şi locul III în ceea ce priveşte desfacerea de mărfuri pe cap de locuitor. Se poate afirma fără teama de a greşi că unităţile alimentaţiei publice ale I. C. S. A. P. Constanţa pot constitui o importantă parteneră în cadrul schimbului de experienţă cu unităţi similare din întreaga ţară.

Graţie acestor eforturi, I. C. S. A. P. Constanţa a primit prin decret prezidenţial Ordinul Muncii clasa a III-a, organizîndu-şi munca la exigenţele alimentaţiei publice actuale şi ale turismului intern şi extern, de care I. C. S. A. P. Constanţa este legat de această zestre naturală a României, asigurînd turiştilor servicii ireproşabile.

Reportaj realizat de
ELENA ŞOIMU

ÎNTREPRINDEREA INTEGRATĂ DE LÎNĂ CONSTANȚA

TOMISTEX



PUNE LA DISPOZIȚIA CUMPĂRĂTORILOR
UN BOGAT SORTIMENT DE ȚESĂTURI DE TIP LÎNĂ

TOMISTEX

Finisajele superioare aplicate țesăturilor purtînd marca «Tomistex» le conferă calități deosebite de eleganță și confort

Colecția «Tomistex» a atelierului de creație cuprinde o gamă variată de țesături pentru
— rochițe
— costume
— pardesie
— paltoane
în peste 30 000 de desene coloristice

INTREPRINDEREA INTEGRATĂ DE LÎNĂ CONSTANȚA

În cadrul complexului comercial de la hanul Manuc funcționează mai multe unități care asigură o bună servire a tuturor vizitatorilor. Un hotel de categoria I.

Un restaurant cu două saloane, dintre care unul poate fi folosit pentru organizarea de recepții, banchete și cocktailuri. Restaurantul dispune și de două terase de vară amenajate pe cerdacurile hanului, deschise primăvara, vara și toamna. Restaurantul și terasele, cu un număr de 400 locuri, funcționează între orele 12-17. 19-1. Crama, cu bolți originale și mobilier adecvat, amenajată în subsolul hanului, are 160 de locuri și funcționează între orele 10-23.

Grădina este deschisă între orele 10—22,30.

Zilnic în unitățile hanului se servesc preparate culinare specifice Bucureștiului de altă dată, pregătite pe baza rețetelor orientale și românești culese din arhive. La dispoziția vizitatorilor mai funcționează: un bar de zi cu terase amenajate pe cerdacuri (deschise între orele 9—22); o patiserie-simigerie (deschisă între orele 8—20); un salon modern de coafură (deschis între orele 6—22); un magazin de desfacere a bijuteriilor și un magazin de artizanat Complexul «Hanul Manuc» mai cuprinde și «Cafeneaua Veche» din imediata apropiere (str. Covaci nr. 16).

Cel mai renumit han din toate vremurile bucureștene

Trocadero

Amplasat în zona centrală a Bucureștiului, restaurantul Trocadero preluînd vechile tradiții culinare ale fostului restaurant Terasa Colonadelor al cărui tînăr colectiv condus cu competență de șeful de unitate Florea Gheorghe: asigură servicii de cea mai bună calitate. Deasemenea prin aportul deosebit adus de bucătarul șef Radu Eugenia, maestră în arta culinară, calitatea preparatelor înregistrează cele mai înalte cote atît prin diversificare cît și prin gustul și modul de prezentare.

Unitatea dispune de salonașe unde se pot organiza agreabile petreceri de familie, întîlniri colegiale, etc.

Se pot reține mese la telefon: 14 71 60

I.C.S. TEXTILE – ÎNCĂLȚĂMINTE CONSTANȚA

str. Griviței nr. 18

«ICS textile-încălțăminte Constanța vă oferă o bogată și diversificată gamă de produse de confecții, încălțăminte, tricotaje, țesături și articole de plajă, prin magazinele sale din Constanța, Eforie Nord, Eforie Sud și Mamaia».

I.A.P.L. Central

vă invită să petreceți o după-amiază sau o seară agreabilă în restaurantele sale reprezentative. Interioare elegante, preparate culinare cu specific local, cuprinzînd și originalele specialități ale casei, băuturi alese, o servire ireproșabilă.
Calitatea serviciilor este asigurată la nivelul unor înalte exigente.

Restaurantul STADION - Str. Costache Negri 38

Restaurantul CIȘMIGIU - B-dul Gh. Gh. Dej 22

Vreți să serviți o masă consistentă sau numai o gustare, caldă sau rece, într-un decor specific unităților de acest gen, avînd în preajmă un personal amabil și prompt?

Popasul turistic «DUMITRANA»
Vă așteaptă!

La numai 21 de kilometri de București din șoseaua Alexandriei spre platforma Măgurele, pe malul stîng al rîului Argeș, într-un cadru natural, se găsește POPASUL TURISTIC «DUMITRANA»

Popasul turistic DUMITRANA

adas
ADMINISTRAȚIA ASIGURĂRILOR DE STAT

De la Adas

Administrația Asigurărilor de Stat recomandă fiecărui automobilist să contracteze *«asigurarea facultativă de accidente a conducătorilor de autoturisme și a altor persoane, aflate în autoturisme».*

Aceasta asigurare acoperă, în limita numărului de locuri admise la transport, consecințele accidentelor întîmplate persoanelor, nenominalizate, aflate în autoturisme.

Primele anuale de asigurare sînt între 80 lei și 240 lei în raport de nivelul sumelor asigurate pentru fiecare persoană, putîndu-se plăti și în rate.

Pentru informații suplimentare și pentru contractarea de asigurări, vă puteți adresa responsabililor cu asigurările din unitățile socialiste, agenților și inspectorilor de asigurare, filialelor A. C. R. sau, direct, oricărei unităti A. D. A. S.

Centrala Industrială de Medicamente, Cosmetice, Coloranţi şi Lacuri

B-dul Ion Şulea nr. 246, Sector 3

Crema pentru plajă EGRETA
Conţine substanţe cu rol de protejare, hrănire, hidratare şi catifelare a pielii. Se foloseşte în timpul expunerii la soare

Emulsii după plajă EGRETA
Se recomandă folosirea după expunerea la soare. Conţine substanţe naturale din flora naţională.

Cu efect calmant anticongestiv. Previne uscarea pielii, îi redă supleţea naturală iar bronzul devine mai strălucitor

Emulsie înainte de plajă PERLA
Studiată special pentru pielea normală.

Conţine substanţe ecran cu efect de protejare a pielii în timpul bronzării; realizează o bronzare uniformă.

Conţinutul în colagen asigură emolienţa şi hidratarea naturală a pielii.

Producător: Întreprinderea MIRAJ Bucureşti

perla
perla
5
5
EGRETA
EGRETA

NOI PRODUSE INDISPENSABILE CUREI HELIO-MARINE

Caseta Nivea

— Emulsia spumoasă, prezentată sub formă de spray, pregăteşte pielea pentru o plajă plăcută

— Crema ecran pentru plajă, prin conţinutul său de substanţe active filtrează o parte din radiaţiile solare care ar putea să afecteze pielea.

— Crema pentru faţă şi gît evită uscăciunea şi păstrează supleţea pielii

Producător Întreprinderea
NIVEA Braşov

UN BOGAT
SORTIMENT
de
**SPECIALITĂȚI
DE
PANIFICAȚIE**
**într-o gamă
diversificată
și pe gustul
tuturor
consumatorilor,**
vă oferă
I.M.P.P.F.B.
**prin rețeaua
proprie de magazine.**
Cîteva
adrese:

*** Bd. Gării de Nord 2**
*** „ Magheru 35**
*** Str. Doamnei 27**
*** P-ța Kogălniceanu 8**
*** Cal. Griviței 397**
*** Str. Emil Racoviță 3**
*** „ Jiului 6-8**

PASTE EXTRA
MEDII și SCURTE
CU OUĂ sau SIMPLE
PRODUS CU CALITĂTI SUPERIOARE
FABRICAT DIN GRÎU SELECTIONAT
PE LINIE AUTOMATĂ
S B

Întreprinderea de turism, hoteluri și restaurante-București

prin filialele sale din:
Str. Mendeleev nr. 14
B-dul 1848 nr. 4
B-dul N. Bălcescu nr. 35
B-dul Republicii nr. 68
Calea Griviței nr. 138

asigură în orice anotimp, în orice zonă turistică a țării, pentru toate gusturile, toate vîrstele...

Variate formule de turism:

- **Excursii**
- **Minivacanțe**
- **Drumeții**
- **Odihnă**
- **Cură balneară**
- **Prestații turistice**

În stagiunea autumnală, iubitorii filmului de artă vor avea bucuria unei întîlniri de neuitat cu regizorul **Iulian Mihu** şi scenaristul **George Macovescu** în:

Lumina palidă a durerii

Cu: Violeta Andrei, Liliana Tudor, Gheorghe Marin, Siegfried Siegmund. **Imaginea:** Gabor Tarco. **Decoruri:** arh. Ştefan Antonescu. **Costume:** Gabriela Ricşan. **Montaj:** Elena Pasca. **Muzica:** Ludovic Feldman, Dorin Liviu Zaharia şi fragmente din Antonio Vivaldi şi Hector Berlioz. **Coloana sonoră:** ing. Dan Ionescu. **O producţie a Casei de filme Patru.**

Coperta I

O familie în viaţa de fiecare zi: Florin Piersic şi Ana Szeles, care par să fi păstrat, de la ultima lor întîlnire pe ecran, secretul «elixirului tinereţii». Coperta noastră este şi o sugestie pentru o posibilă distribuţie ce ar fi cu siguranţă şi pe placul publicului.

(Foto: Emanuel Tânjală)

Coperta IV

Linda Gray, mai bine cunoscută publicului sub numele de Sue Ellen, personaj implicat şi el în suspensul înlăturării lui J.R.

Magazin estival

Redactor şef:
Ecaterina Oproiu

Redactor responsabil „Magazin estival":
Adina Darian
Prezentarea grafică:
Ioana Statie
Tiparul: Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii", Bucureşti

Exemplarul 15 lei

cinema
1980

magazin estival